

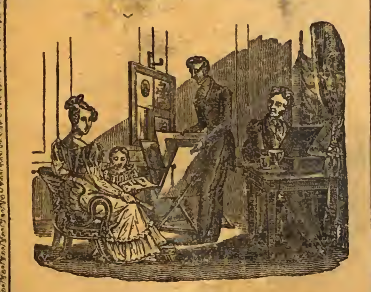


ENCYCLOPÉDIE RORET.

MINIATURE

ET

AQUARELLE.



PARIS.

LIBRAIRIE ENCYCLOPÉDIQUE DE RORET,
RUE HAUTEFEUILLE, N° 10 BIS.

153

ENCYCLOPÉDIE-RORET.

MINIATURE,

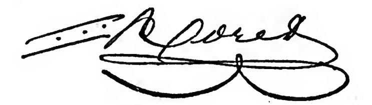
AQUARELLE

ET

PEINTURE A LA CIRE.

AVIS.

Le mérite des ouvrages de l'*Encyclopédie-Roret* leur a valu les honneurs de la traduction, de l'imitation et de la contrefaçon. Pour distinguer ce volume, il portera, à l'avenir, la signature de l'Editeur.



MANUELS-RORET.

NOUVEAU MANUEL COMPLET DE MINIATURE, DE GOUACHE, DU LAVIS A LA SÉPIA, DE L'AQUARELLE ET DE LA PEINTURE A LA CIRE,

Par MM. CONSTANT-VIGUIER, LANGLOIS-LONGUEVILLE ET DUROZIEZ.

NOUVELLE ÉDITION,

ENTIÈREMENT REVUE ET AUGMENTÉE.

Avec un grand nombre de Figures.

PARIS,
A LA LIBRAIRIE ENCYCLOPÉDIQUE DE RORET,
RUE HAUTEFEUILLE, 10 BIS.
1845.

AVERTISSEMENT

SUR CETTE NOUVELLE ÉDITION.

Diverses éditions du Manuel de Miniature ont été successivement épuisées ; lors même que les arts resteraient stationnaires dans la partie manuelle, ce serait mal reconnaître l'accueil du public, que de lui présenter dans cette réimpression, un calque exact, et non corrigé, des précédentes éditions. Peu d'années suffisent, d'ailleurs, pour apporter des changements dans l'exécution artielle, ou des perfectionnements dans les procédés pratiques; enfin, une autre manière de voir et un goût différent. Ces circonstances, peu sensibles au premier coup-d'œil, méritent cependant d'être notées, et ce sont autant de reflets de l'époque qu'il faut étudier pour donner de la vie et assurer l'existence à son ouvrage. C'est ce qu'on a fait dans cette nouvelle édition du Manuel de Miniature. Il sera facile d'en juger par l'extension qu'a reçue l'introduction historique, et par les corrections opérées dans le cours des leçons consacrées à la pratique de l'art, où l'on a eu soin d'insister sur les remarques que l'expérience a confirmées depuis la dernière édition.

On pourrait ici regarder comme une preuve de la faveur du public, même la publication des contrefaçons ou des extraits défigurés de ce Manuel; mais

la preuve la moins contestable est sans doute l'insertion qu'en a fait partiellement M. Paillot de Montabert, dans son Traité complet de Peinture.

A la critique, une révision sévère sera la plus sûre réponse, et l'on peut répéter à l'auteur d'un opuscule à peine superficiel qui s'était approprié les divisions et le plan de ce volume, tout en taxant son devancier de minutie et de prolixité, que de toutes les manières de peindre, la Miniature est la seule où le génie soit presque impuissant à réparer les erreurs du travail. Son nom même, dont l'étymologie dérive plutôt de la finesse de l'exécution et de l'exiguité du cadre, que de l'emploi prédominant de telle ou telle couleur, son nom prescrivait de ne pas apporter, à décrire ses procédés, moins de soins que n'en exige son travail.

On avait prévu le reproche de parler trop brièvement de la Gouache, envisagée seulement comme auxiliaire de la Miniature; si cette manière de peindre avait, dès l'abord, obtenu de longs développements, le reproche contraire eût été prodigué; on eût blâmé, avec quelque apparence de raison, l'étendue accordée dans ce Manuel à l'initiation des procédés d'une peinture, sinon tout-à-fait abandonnée, en petit, au moins pratiquée très-rarement aujourd'hui; toutefois la Gouache est devenue l'objet d'une leçon spéciale.

On ne pouvait faire la même concession à ceux qui regrettaient de ne pas trouver expliqués, dans ce volume, les procédés des différentes manières de colorier, aussi simples que généralement connues. Ces procédés ont été l'objet d'un Manuel spécial ré-

digé par MM. Perrot et Blanchard (1). Ces divers coloriages ne pouvaient pas plus faire partie du Manuel de Miniature, que la préparation chimique des couleurs dont on a pu dire en passant quelques mots. Ces notions ont été données dans l'intérêt artiel des personnes qui prennent les pinceaux par délassement ou par amour pour la peinture, sans prétendre surtout leur imposer la nomenclature scientifique, et non pas pour guider, dans leur spéculation, celles qui désirent se livrer à l'industrie du coloriage, ou bien à la fabrication des pinceaux.

Il faut rappeler enfin, que dans le petit nombre des traités publiés sur la Miniature et la Gouache, objets de ce Manuel, les uns ne sont que des réimpressions d'ouvrages surannés, eu égard aux progrès récents, les autres sont ou trop profonds ou trop superficiels pour celui qui commence et n'a que peu pratiqué. Pour éviter ce double écueil, il fallait suivre une marche progressive et méthodique dans la succession des préceptes. On n'a pas craint de les multiplier, d'indiquer tour-à-tour plusieurs procédés différents, afin de faciliter le choix à faire. On est entré dans les détails techniques les plus minutieux et les plus insipides pour celui qui sait, parce qu'il en est de la réunion de ces procédés, aux yeux du commençant, comme d'un itinéraire complet pour le jeune voyageur jaloux de connaître par lui-même un pays; il ajoute ses observations personnelles aux observations nombreuses qu'il a vérifiées dans son guide, et trouve exacts des détails oiseux et superflus pour celui

(1) *Manuel du Coloriste*, faisant partie de l'*Encyclopédie-Roret*.

qu'une longue résidence ou des voyages réitérés, ont familiarisé avec le pays. L'un devance les clochers des villes, l'autre compte les bornes miliaires du chemin.

Les procédés accessoires ont été rejetés dans le vocabulaire qui sert de table alphabétique, afin de ne pas morceler à chaque instant le texte du Manuel.

C. V.



LIVRE PREMIER.

NOUVEAU MANUEL

COMPLET

DE MINIATURE

ET

DE GOUACHE.

INTRODUCTION.

Le titre de Manuel impose l'obligation d'user très-sobrement de digressions étrangères à la miniature, au premier coup d'œil, mais qui s'y rattachent aussi intimement que ce grand nombre de considérations générales applicables à tous les genres de peinture, qu'on est obligé de rappeler, au moins succinctement dans un traité spécial.

Autant les digressions sont utiles dans un ouvrage de littérature, autant elles sont inutiles, intolérables et dangereuses même, dans un ouvrage didactique. Elles se disputent, avec les préceptes, l'attention du lecteur, partagée dès-lors entre plusieurs objets; elles rompent la chaîne qui lie entre elles toutes les instructions élémentaires, et détruisent enfin la transition progressive, quoique insensible, d'un chaînon à l'autre.

C'est pour parer à ces inconvénients, pour ne pas, plus tard, perdre de vue cet objet principal, que l'on va réunir sous le titre d'INTRODUCTION quelques considérations générales, quelques observations historiques et pratiques, tracées rapidement, sur la FRESQUE, la GOUACHE OU DÉTREMPE, le LAVIS et l'AQUARELLE. Cette dernière, aujourd'hui, prête à la miniature, conjointement avec la gouache, un secours si fréquent et si utile, qu'elles semblent toutes deux s'identifier avec elle.

On est convenu de nommer Peinture tout procédé par lequel un art parvient à donner à l'imitation linéaire de la nature, dans ses formes (le dessin), les couleurs qui sont propres au titre primitif des objets qu'elle représente.

Ainsi l'on a dit : peinture au pastel, bien que ce mode retraçât en tout le maniement du crayon.

Si l'on juge la naissance et les progrès des sciences et des arts d'après la marche naturelle des facultés humaines, on sera surpris de voir que le pastel n'ait pas précédé les autres manières de peindre. Dans un enfant, l'idée de colorer suit de près celle de tracer une figure sur le papier ou sur une muraille. Le pastel semblerait donc avoir suivi de très-près aussi l'invention du dessin, tandis que, par une anomalie remarquable, il est une des manières de peindre les plus récentes (1).

Ou bien doit-on croire, avec plus de raison, que l'emploi de matières colorantes, à l'état sec, n'offrant pas assez de solidité aux premiers dessinateurs, ils ont bientôt remplacé ce mode de peinture trop fragile, par des procédés plus durables, en imitant, par l'assemblage de pierres diversement colorées et cimentées entre elles, les teintes qu'ils voyaient, ou bien en fixant, par un mélange liquide, résineux ou gélatineux, les couleurs réduites en poudre ou tirées des sucs végétaux, sur le

(1) Les Allemands en attribuent la découverte à un paysagiste nommé *Alex. Thiel*, vers 1685.

champ où ils voulaient peindre. Leurs recherches ont produit la MOSAÏQUE, la FRESQUE et la DÉTREMPE.

La MOSAÏQUE, véritable peinture monumentale, remonte à une haute antiquité ; mais, comme ses procédés constituent moins une peinture qu'une marqueterie, c'est aux ouvrages spéciaux qu'il faut adresser le lecteur. L'un des plus beaux est le recueil des mosaïques, fait par M. Artaud, conservateur du musée de Lyon.

Les Romains portèrent dans les pays conquis ce goût monumental. La plupart des colonies romaines en possédaient; mais Rome, dans les temps modernes, était la seule ville qui eût conservé l'habitude de cette fabrication, depuis les pavés et les trumeaux de la plus grande dimension jusqu'aux chatons de bague les plus exigus.

Le pavé de Sienne est une des mosaïques modernes les plus célèbres; c'est une espèce de camaïeu en marbre blanc, gris et noir, exécuté par le célèbre Dominique Beccafumi et gravé par André Mantègne.

La Nave del Giotto, à Saint-Pierre de Rome, n'est pas moins célèbre que les beaux parvis de Saint-Marc, à Venise.

Les papes Léon IV, Sergius II et Grégoire IV firent orner de mosaïques les églises de Saint-Martin et celle de Latran.

C'est à Rome que Jacques Raffaeli, de Milan, avait commencé, d'après Léonard de Vinci, la belle *Cène* commandée et payée par Napoléon, et dont l'Autriche s'empara en 1814.

Paris posséda bientôt une école de mosaïque dont l'existence progressive se révèle, de temps à autre, par les belles productions de son directeur, M. Belloni.

La marqueterie, la tapisserie et la broderie colorée sont d'une aussi haute antiquité ; mais leur exécution, plutôt que

leur perfection, les mettent en dehors de la série des modes de peinture.

La Fresque, employée par les anciens à décorer les voûtes de leurs temples et les murs de leurs palais, se rattache aux noms d'Herculanum et de Pompéi, derniers théâtres de sa gloire. Rome moderne reçut ce bel héritage ; le Vatican et plusieurs autres églises attesteront encore longtemps la gloire de Raphaël, de Michel-Ange et des Carraches. La France, moins riche en peintures de ce genre, que les orages politiques n'ont pas respectées davantage que les monuments, ne comptait plus, pour ainsi dire, que quelques plafonds isolés, et la coupole du Val-de-Grâce, ouvrage immortel de Mignard, auquel Molière consacra un poème remarquable par l'appréciation des difficultés que la fresque offre dans ses procédés. Paris s'est enrichi successivement des plafonds qui décorent son Musée, de la magnifique coupole du Panthéon et des compositions historiques des chapelles de l'église de Saint-Sulpice, fresques admirables, productions superbes d'un vétéran de l'école française, de M. le baron Gros, et de MM. Abel de Pujol, Mauzaize, Vinchon, etc.

La fresque s'exécute, comme on sait, avec des couleurs autres que celles provenant des minéraux, sur un enduit frais, superposé à plusieurs enduits de mortier, de chaux et de sable, appliqués immédiatement sur la pierre. Et, comme tout tâtonnement est interdit par la nature fraîche de l'enduit, il est indispensable de faire son dessin et même son esquisse sur de forts papiers tendus, qu'on nomme en Italie cartoni, et chez nous cartons. Le décalque se fait au poncis, c'est-à-dire en picotant le trait avec des pointes fines ; ces piqures laissent tamiser une poudre noire ou blanche contenue dans un tampon. Par ses dimensions ordinairement colossales, par le choix et l'importance des compositions, la fresque fait partie du domaine du peintre d'histoire, et c'est dans le *Manuel de la Pein-*

ture à l'huile, faisant partie de l'*Encyclopédie-Roret*, qu'on doit en trouver plus naturellement les procédés.

Il en sera de même pour la DÉTREMPE. Les Panoramas, les Cosmoramas, les Dioramas, et, dans ces dernières années, les décorations de théâtres, ont révélé à la France et aux étrangers, surpris par les prestiges de l'illusion, ses ressources magiques et surnaturelles, et porté l'art du décorateur à un degré inconnu, et qu'on n'eût jamais osé prévoir avant MM. Ciceri, Daguerre, Bouton, Sébron, Alaux, Philastre et Cambon.

La peinture à la cire, plus solide et plus fixe que les précédentes, s'apprête à rivaliser avec elles; le salon de 1835 a, de nouveau, offert des tableaux fort bien peints par ses procédés. Prise en haute considération, elle a reçu d'importantes commandes, notamment pour les nouvelles peintures de Fontainebleau.

Quoi qu'il en soit, reconnaissant enfin les difficultés extrêmes et les nombreuses chances de détérioration auxquelles est soumise la fresque, on lui a, dès longtemps, substitué des fresques exécutées sur toile et sur châssis, ou mieux des peintures à l'huile placées les unes et les autres après coup, soit comme voussures, soit comme plafonds.

Le Musée égyptien et les anciennes salles du conseil d'Etat au Louvre ont adopté cette dernière décoration. La première est fréquente dans les établissements et les musées de Munich.

La DÉTREMPE, exécutée en plus petites dimensions, sur des panneaux de bois de cèdre ou sur des toiles imprimées, par les artistes grecs, antérieurs aux premiers peintres à l'huile des écoles italienne et allemande, a produit un grand nombre de tableaux de chevalet, jusqu'à la découverte de la peinture à l'huile par les frères Hubert et Jean Van Eyck, auxquels on dispute cette invention pour en faire honneur aux artistes

grecs dont on vient de parler. L'introduction et l'invention de la peinture à l'huile en Italie, attribuée aux Grecs, est d'autant moins vraisemblable que leurs tableaux sont peints au blanc d'œuf ou à la colle, sur un fond imprimé d'or, ménagé pour les objets brillants toujours rehaussés d'or.

De la fresque et de la détrempe à la GOUACHE et à la MINIATURE, la transition est moins brusque que la disproportion des travaux et des produits semble le faire croire au premier abord. En effet, les miniatures, ou plutôt les gouaches précieuses et léchées, dont les scribes et les moines d'Italie, d'Allemagne et de France, ornaient les manuscrits sur vélin, peuvent s'assimiler (proportion et matière servant de champ mises à part) à la détrempe, que les premiers peintres italiens traitèrent, ainsi que les artistes grecs, sur des panneaux imprimés d'or. Les miniaturistes auxquels ils avaient emprunté cette méthode faisaient un grand usage de l'or, qu'ils avaient une manière particulière de brunir et d'appliquer sur le vélin. Non-seulement ils en formaient des auréoles, des gloires, des fonds; mais, quand ils avaient fini leurs sujets, ils s'en servaient encore pour rehausser les parties brillantes des cheveux, les plis les plus éclairés des étoffes, de quelque couleur qu'elles fussent, et, dans leurs paysages, l'horizon, les eaux, les herbes, les feuilles et les masses d'arbres frappés de lumière, le feu. En un mot, l'or étant pour eux le type de la lumière, ils l'employaient à figurer le soleil et les étoiles. Les carnations seules étaient exemptes de ces rehauts.

Les manuscrits sont les seuls monuments d'après lesquels on puisse établir la marche de la MINIATURE à travers les siècles du christianisme, notamment de l'an 500 jusqu'à la découverte de l'imprimerie.

Inhabile et naïf dans les premiers siècles, l'art avait fait des progrès lents, mais appréciables, lorsqu'au xe siècle il eut à subir une nouvelle vicissitude de décadence. Il se releva de nouveau; il atteignit même la perfection dans ce siècle où trois

inventions importantes et inouïes vinrent troubler sa marche séculaire. Scribes, calligraphes et miniaturistes, tous subirent cette commotion; les premiers perdirent en un instant la profession qui assurait leur existence paisible; l'imprimerie réduisit de beaucoup le nombre de leurs travaux; les miniaturistes quittèrent le pinceau pour la pointe; ils apportèrent, dans leurs essais de gravure, le même fini qui brillait dans leurs peintures. Avec quel plaisir et quel bénéfice surtout ne virent-ils pas se multiplier le travail de leur main! La peinture à l'huile séduisit les artistes les plus hardis; ils durent laisser les vignettes pour les ex-voto tabellaires, et cette conjecture devient presque une réalité en comparant les vignettes du xv[e] siècle aux tableaux pieux de Hemling, de van Eyck, d'Albert Durer et de Kranach.

L'Italie, l'Allemagne et surtout la France, ont compté d'habiles miniaturistes (*illuminatores*) ou historiographes (1), car

(1) Ce nom désigne, dans de nombreux actes du moyen âge, les personnes qui consacraient leur talent à l'ornement des manuscrits, tandis que les *scriptores* et les *miniatores* n'en traçaient que le texte. L'emploi des lettres rouges pour marquer les mots importants ou la totalité d'un titre est d'une haute antiquité. Ovide, banni, regrettait que ses vers ne fussent plus ornés d'un titre semblable: *Nec titulus minio... notetur.* Martial et Juvénal ont signalé cet usage. Plus tard, les clercs qui se livraient à ce travail se nommaient *miniculatores* ou *rubricatores.* C'est à l'emploi des lettres rouges et du minium dans les titres qu'on doit le mot rubrique, dont l'usage s'est conservé en Hollande jusqu'à la fin du siècle dernier. La solidité de la couleur jointe à son intensité, lui mérita cette préférence. Les premiers imprimeurs eurent soin de copier les rubriques, et l'on a lieu d'admirer avec quelle précision, dans les plus anciens livres d'heures ou de droit, les caractères imprimés en rouge tombent bien en registre au milieu du texte noir. Par contre, les *rubricatores* se virent réduits à l'occupation d'entourer de lignes rouges les pages ou les colonnes des livres imprimés, à dorer ou peindre de bleu ou de rouge les initiales réservées en blanc par l'imprimeur.

On retrouve l'importance antique de la couleur rouge (à part la pourpre des anciens) dans l'emploi d'une encre de cette teinte pour la signature des princes et des rois, dans l'usage même de broder et de marquer les vêtements; on juge encore de sa suprématie par l'emploi qu'on en faisait en Grèce pour teindre entièrement le vélin sur lequel on écrivait ensuite en capitales d'or et d'argent, témoin, entre autres manuscrits, l'évangélistaire trouvé dans le tombeau de Charlemagne, au onzième siècle.

Un même individu put exercer ces deux talents à la fois; ce qui expliquerait assez naturellement la prétention que, dans le dernier siècle, les maîtres d'écriture avaient de dessiner, en paraphes, toutes sortes de sujets.

ce dernier mot désignait également le peintre et le sculpteur.

On a quelquefois remarqué l'analogie qu'offrent les miniatures de cette époque avec le goût décoratif de l'Orient. Les croisades ont pu, à cet égard, avoir quelque influence sur les ouvrages des peintres de l'Occident, qui semblent, d'un autre côté, avoir puisé les modèles de leurs fleurs dans les dessins d'étoffes de l'Inde et de la Perse, avec lesquelles Venise installa ses relations commerciales au XIIe siècle.

On sait quelle richesse offrent aussi les miniatures mongoles, où l'or et l'outremer sont employés avec profusion.

Lévesque pense avec assez de probabilité que la miniature est d'origine française : il appuie ses conjectures d'un passage du Dante, où ce poète est réduit à une périphrase pour désigner un enlumineur. Le Dante avait vu Paris ; les travaux de ces artistes ne lui étaient pas inconnus ; il n'a fait qu'italianiser ailleurs le mot *historier* qui désignait, comme on l'a vu plus haut, l'art de la peinture.

On ne saurait nier que, dès la plus haute ancienneté, les miniaturistes flamands ne se distinguassent par un fini et un précieux d'exécution vraiment inimitables, ainsi que l'ont prouvé les essais récents exposés au Salon dans ce genre.

Une nouvelle preuve de l'ancienneté de l'art en France se déduirait naturellement des priviléges dont les miniaturistes, clercs et suppôts de l'Université, furent longtemps dotés, et Sulzer remarque avec raison que cet art brillait du plus grand éclat lorsque l'autre manière de peindre n'était encore qu'au berceau, ou ne produisait que des ouvrages barbares. Il cite des missels de Jules Clovio, le Raphaël de la miniature, et des peintures sur vélin de J.-B. de Monte Sinario conservées dans la galerie de Florence. La France est moins heureuse ; et, tout en reconnaissant la marche progressive de ses miniaturistes antérieurs au XIVe siècle, elle ne peut citer leurs noms. Un manuscrit exécuté sous le règne de Charles VI, et offert

par Salmon, qui en était l'auteur, à ce prince infortuné, consacre, dans la première vignette, l'usage bien ancien de représenter la scène de la dédicace en tête du volume. On doit à cette circonstance le portrait du prince et celui de Salmon. La modestie de l'artiste ne songeait point alors à se trahir par une signature tracée en capitales, non pas même par un simple monogramme; et, sans les registres de comptes qui attestent le prix élevé auquel était payé ce travail, on ignorerait le nom de tous les artistes anciens calligraphes ou historiographes. Les lettres de Salmon ont passé du cabinet de La Vallière à la bibliothèque du Roi.

Si la réunion de la peinture à la calligraphie remonte à une époque qu'on ne peut assigner, on doit la croire de toute ancienneté en songeant qu'à l'exemple des médecins, des architectes et des historiens qui les avaient devancés, Métrodore, Vitruve et Varron durent joindre au texte de leurs ouvrages des figures de plantes, des dessins de machines, ou des portraits propres à les compléter.

Le christianisme pressentit à son tour le grand parti qu'il pouvait tirer de cette alliance, et de même qu'aussitôt après l'invention de la gravure et de l'imprimerie, il imposa ou solda peut-être les ouvrages des artistes; de même, il avait dû plus anciennement exploiter la ferveur des néophytes et des hommes pieux pour reproduire les sujets saints; effrayer les incrédules par le branle de la danse Macabre conduit par la mort; réchauffer enfin la tiédeur des laïques et des femmes, en leur mettant sous les yeux le spectacle des supplices éprouvés par les martyrs.

En effet, au nombre des plus anciens manuscrits se présente le livre si connu depuis, par le titre de Légende dorée, manuscrit mille fois recopié, mot pour mot, vignette pour vignette, pendant plusieurs siècles; édition princeps de la biographie des Saints, dont les histoires, comme les images, semblaient toutes taillées sur une même série de patrons.

C'était peu de représenter dans un cadre régulier le sujet principal, on entourait encore les pages d'une marge étroite du côté du pli et fort large en dehors; les compartiments de ce cadre recevaient un ou plusieurs épisodes dépendant du sujet central, quelquefois aussi, une foule d'arabesques et d'enroulements, où l'artiste donnait libre essor à son goût et à ses caprices; des insectes, des papillons, des oiseaux, des monstres, des chimères serpentaient à travers ces entrelas de fleurs et de fruits, dont l'espèce indiquerait la patrie du peintre.

Ces vignettes principales et ces marges accessoires furent les premiers objets que l'imprimerie désira remplacer; elle avait copié le texte, et, pour imiter les peintures et les ornements, elle recourut à la gravure sur bois. Par cette réunion, la ressemblance des imprimés avec les manuscrits devenait complète, puisque les principaux éditeurs des missels de Paris, et surtout Simon Vostre, faisaient imprimer ces usages sur vélin, et les donnaient ensuite à colorier aux miniaturistes de profession.

Ces enroulements, ces frises jouirent d'une longue vogue, et l'on en retrouve les motifs dans les incrustations métalliques formant rinceaux de Boule, au XVIIe siècle; enfin, encore de nos jours, où les meubles les plus recherchés sont incrustés d'enroulements métalliques ou de bois précieux.

Dans les manuscrits, l'or employé sous la forme de points arrondis, groupés deux à deux ou même jusqu'à cinq à la fois, servait à dissimuler les interstices des tournures. On a déjà vu la généralité de son usage dans les sujets; il a éveillé le zèle de quelques bibliophiles. Pingeron, qui avait dirigé ses recherches sur la méthode de l'appliquer, prétend qu'elle consistait à dessiner avec une eau gommée, épaissie par du blanc d'œuf et du vermillon, les contours des ornements. Une feuille d'or appliquée y adhérait comme au mordant des doreurs. L'or pouvait ensuite conserver son apparence mate, ou bien être bruni par la dent de loup. Lambinet a fort bien remarqué que

les anciens miniaturistes employaient aussi l'or au pinceau, et l'on doit ajouter que la finesse du travail donne une haute idée de leur patience et de la ténuité moléculaire de cet or.

L'or dans les miniatures anciennes a pour rivales deux couleurs, dont l'une surtout est fort prééminente : l'outremer qui l'emporte sur les carmins altérés par le temps. Il enveloppe la plupart des rinceaux et colore les ciels et les draperies. Quant aux verts, produits d'un mélange, ils sont en général glauques et mornes de ton.

Ce goût d'ornements reprit une nouvelle force au XVIe siècle. Les habillements brodés firent alors fureur. Sous Henri IV et sous Louis XIII, les productions des arts attestent à quel point ce luxe fut porté, à quels écarts de goût il ouvrit carrière. Ces erreurs sont d'autant plus pardonnables que, dans le principe, il avait puissamment influé sur les études naturelles. Les fleurs devinrent l'objet d'une étude passionnée; des recueils, des modèles, en ce genre, se multiplièrent rapidement : on cite encore ceux de Lafleur, peintre naturaliste, du brodeur de la cour, Pierre Valet, et les fleurs de Firens, gravées par Daniel Rabel. A cette époque, Gaston d'Orléans, amateur de botanique ornementale, avait pris pour son peintre Nicolas Robert, de Langres, dont les dessins miniaturisés sur vélin, achetés à la mort de ce prince par Colbert, devinrent la base du Recueil si connu depuis sous le nom de *vélins du Muséum.*

Robert continua ses travaux; Le Roy ainsi que Mlle Catherine Perrot suivirent ses leçons. Joubert lui succéda en 1684; mais, paysagiste par goût, il se reposa sur Aubriet, son élève, du soin de peindre les fleurs. Aubriet fut digne de cette confiance; il accompagna Tournefort au Levant, et laissa de nombreux dessins.

A ces noms succédèrent ceux de Van Spaendonck, de Vandaël, des Redouté, des Bessa, des Chazal, dont les amateurs contemporains apprécient les talents.

Il est temps de revenir aux manuscrits ornés de miniatures;

il serait inutile et fort long d'énumérer les causes de leur rareté et de leurs prix excessifs. Outre le grattage et la rescription, qu'on se rappelle les fureurs des iconoclastes, les vexations et les représailles entre les catholiques et les protestants, enfin les dissidences dans une même secte.

De nouvelles causes de destruction résultent encore du charme de leurs embellissements; les manuscrits à vignettes ont été le plus fréquemment compulsés, souvent même par des mains barbares; leurs peintures les ont rendus le passe-temps de l'ignorance ou le jouet de l'enfance. On sait à quels usages multipliés l'industrie peut les sacrifier; combien de livres d'école ont été couverts avec d'anciens vélins; enfin à quel prix, durant la guerre, l'artillerie les met à profit.

Constater les richesses que l'Europe a sauvées en ce genre serait une tâche de trop longue haleine. On doit surtout désirer que l'exploration de ces manuscrits, qu'on semble vouloir réserver exclusivement aux soins des paléographes et des archivistes, soit facilitée, soit même confiée, en partie, à des artistes littérateurs.

Grâce à cette mesure, on connaîtrait bientôt l'importance des raretés *scripto-pittoresques* de la France, sur lesquelles on n'a que des notices plutôt historiques ou spéciales qu'artielles.

Au nombre des plus beaux manuscrits ornés de vignettes ou miniatures que possède la Bibliothèque du roi, à Paris, il faut citer les suivants :

Les *Merveilles du monde*, 1336, folio;

L'*Histoire des ducs de Bourgogne* ;

Les *Heures d'Anne de Bretagne*, modèle (à part les vignettes historiques) de botanique et d'entomologie chez nos ancêtres;

Enfin les *Ordonnances de Philippe-le-Bel* sur les Gages de batailles (1).

(1) M. Crapelet a publié le texte de ce beau manuscrit, avec 11 fac-simile des vignettes, 1 vol. gr. in-8°, et in-4°, 1830.

L'éditeur de ce monument historique a confié le coloriage d'un certain nombre

Cette bibliothèque possède en outre un manuscrit précieux pour l'histoire de la peinture, par Théophile, le prêtre. Lessing essaya de le faire remonter au x[e] ou au xi[e] siècle, afin d'enlever aux frères Van Eyck, de Bruges, l'honneur de leur invention, pour en doter cet auteur, qui, dans ce traité, a consacré deux chapitres au mélange de l'huile avec les couleurs. Dans un autre genre on doit citer un manuscrit curieux pour l'art militaire; il date du xv[e] siècle, et donne des figures des Engins usités à cette époque. L'auteur se nomme Paulus Sanctinus. Ce manuscrit, jadis placé dans la bibliothèque du sérail, fut rapporté de Constantinople, en 1687, par M. de Girardin, ambassadeur.

Au nombre des manuscrits provenant de Colbert, le n° 1849 contient une *Danse des Morts*, série de sujets philosophiques et satiriques fort en vogue jusqu'au xv[e] siècle. C'est une réunion d'épilogues dont on ornait les murs des charniers, des cimetières et jusqu'aux parapets des ponts. On la retrouve plus tard dans les marges des *Heures* imprimées à Paris; et des milliers de réimpressions de la *Danse Macabre*, attribuée à Holbein ou à Leuchtemberger, et de celles de Meyer, n'ont pas encore rassasié la curiosité publique.

Dans un genre plus gracieux, la *Guirlande de Julie* et le *Recueil des Fleurs*, de Daniel Rabel (manuscrits provenant du cabinet du duc de la Vallière), ont mérité que son savant bibliothécaire, l'abbé Rives, en donnât des notices historiques et critiques. Les romans d'Arthur de Bretagne et de Parthenay-Lusignan ont aussi dignement occupé l'auteur de l'*Art de vérifier les dates des miniatures peintes dans les livres manuscrits*, ouvrage rare orné de 26 planches coloriées (1).

d'exemplaires à des artistes aussi soigneux qu'exacts et habiles; et, de tous les essais modernes, aucun n'offre à ce point l'apparence d'un ancien manuscrit; l'illusion est complète, et l'or employé comme on l'a dit plus haut, page 6.

(1) Il existe un grand nombre d'ouvrages descriptifs et figuratifs des anciens manuscrits. L'un des plus beaux et des plus importants est l'Histoire des arts par les mo-

Ce serait faire ici double emploi que de recourir à la notice dont M. Ferdinand Denis a enrichi le *Manuel du Peintre et du Sculpteur*, faisant partie de l'*Encyclopédie-Roret*. Il y indique, dans un ordre chronologique, les manuscrits à figures de la bibliothèque du roi ; et, quoique fort abrégé, son travail donne une idée de l'importance historique et artielle de ce riche dépôt.

Toutefois, on ne saurait partager une opinion de M. Ferdinand Denis ; et, quoiqu'il semble penser le contraire, on doit persister à croire que c'est dans les manuscrits antérieurs à l'invention de la gravure sur cuivre et sur bois, ainsi qu'à celle de l'imprimerie, qu'il faut persister à chercher les documents historiques sur les mœurs, les costumes et les arts de l'Europe occidentale au moyen âge ; de même que dans l'examen des arabesques et des rinceaux on peut quelquefois trouver des indices sur la patrie du peintre et de l'auteur, en s'aidant des fleurs ou des fruits.

Les bibliothèques départementales méritent d'être aussi mieux connues ; quelques-unes, situées au centre des anciennes provinces, possèdent des manuscrits historiques ou articls dignes d'intérêt. En 1746, M. Saas a donné une notice des manuscrits de la bibliothèque de Rouen, notice revue l'année suivante par le P. Tassin. M. E.-H. Langlois, artiste et archéologue distingué, s'est aussi occupé des manuscrits de la même ville : il cite au nombre de ces livres imprimés, coloriés à l'instar des miniatures, le *Misssel* in-folio dit *de Georges d'Amboise*.

On a déjà parlé plus haut de cet usage ancien : mais l'un des plus beaux livres à figures coloriées est, sans contredit, *le*

numents, de M. Seroux d'Agincourt, dont un volume est consacré à cet examen chronologique et orné de 63 fac-simile. M. Schaw a publié, en 1830, sous le titre d'*Illuminated ornaments*, des fac-simile fort exacts de Missels anciens manuscrits.

Les ouvrages de Lambecius, de De Murr et de Montfaucon sont trop connus pour être plus que cités ici.

Tewerdanck, dont les bibliothèques de Munich et de Vienne possèdent des exemplaires sur vélin, coloriés avec soin.

Il serait facile d'ajouter ici le nom des amateurs de Paris qui collectent les manuscrits à vignettes, ou même ces vignettes isolées. D'autres encore, à l'exemple de Cottin, de Venevault et de Charlier, se sont fait un cabinet spécial de portraits ou de sujets peints en miniature.

Telle est donc la marche suivie par la peinture à la colle ou à la gomme; elle a dès longtemps devancé la peinture à l'huile, qui, dans le xve siècle, ne balança pas à lui disputer tous les travaux; mais la miniature, rivalisée d'abord par les portraits peints à l'huile dans une petite dimension, a néanmoins conservé le privilége de cette reproduction exclusive de la nature. Si les noms des anciens miniaturistes, c'est-à-dire des artistes auxquels on doit les dessins et les compositions des vignettes placées dans les manuscrits, et ceux des tapisseries, des vitraux, des broderies, ne sont pas parvenus jusqu'à leurs descendants, on peut, à partir du xvie siècle, recueillir quelques-uns des noms de ceux de leurs successeurs qui se sont plus spécialement consacrés au portrait.

Dans l'impossibilité de transcrire ici des matériaux assez nombreux pour former un dictionnaire historique de ces artistes, travail continué avec persévérance et qui doit trouver place ailleurs, on se borne à citer, dans un ordre alphabétique, les principaux noms qu'offrent dans ce genre chacune des trois grandes écoles de peinture.

Parmi les Français :

Aubriet,
Bachelier,
Bailly,
Barraband,
Mlle Basseporte,
Baudesson, de Troyes,
Bauer,
Bernard,
Bobrun,
Bonnet,

Bourdichon,
Bourdon et ses deux demoiselles,
Brentel,
Caravacca,
Cabays,
Charlier,
Chéron (Elisabeth),
Colson,
Coulon,
Drouais père,
Durant,
Eckmann,
Fratrel,
Fragonard,
Guernier (les trois), dont l'aîné s'est rendu si célèbre par ses émaux,
Halle,
Lambert le Romain,
La Richardière,
Leblond, inventeur de la gravure en couleur,
Lemoyne,
Massé,
Nicolas, dit Lafleur,
Mlle Parrocel,
Mlle Perrot,
Popelier,
Rabel,
Robert, de Langres,
Rolant,
Saillant (le P.), réformateur du blanc dans les carnations,
Savin,
Stella,
Trochereau (le P.),
Venevault,
Vispré.

A cette liste abrégée, les contemporains peuvent ajouter les noms de Menuisier, de Mmes Vien et Augustin. Elle doit s'augmenter un jour de ceux de MM. Isabey, Saint, Mansion, et de Mme de Mirbel.

Dans l'école italienne-espagnole, on citera seulement les noms suivants :

Attavanti de Florence,
Azevalo,
Bartholomeo, calligraphe,
Bisi,
Camerata,
Carriera (Rosalba),
Clovio (le célèbre), Raphaël de la miniature, suivant Vasari,
Ferando,
Gherardo,
Leonardi,
Macedo, élève de Michel-Ange,

Monte Sinario,
Nicolo de Bologne,
Passeroti,
Paoletti,
Rossi,
Sconzani,
Simon de Sienne,
Taddeo Crivelli,
Tibaldi,
Valesio,
Ziraldi.

Quelque abrégée qu'elle soit, une nomenclature semblable, pour l'école germano-belge, serait trop longue et surtout trop dénuée d'intérêt. Il suffit de rappeler qu'on ne regarde plus comme une simple présomption l'opinion émise sur les talents de Jean et de Hubert de Bruges, de leur nièce, de Memling, de Lucas de Leyde, d'Altdorfer, de Beham, de Durer, de Kranach et d'Holbein comme miniaturistes, autant que comme peintres à l'huile ou graveurs.

Il est quelques noms plus modernes qui jouissent d'une célébrité méritée.

On connaît Arlaud, de Genève, par ses émaux plus encore que par ses miniatures ; Petitot s'acquit une gloire non moins durable ; Hanse, d'Anvers, dont le véritable nom est Vander-Brugg, gouachait avec excès ses portraits d'ailleurs fort bien modelés ; enfin Werner, Mengs, Cowper et Brown sont connus par des miniatures du fini le plus précieux et de l'effet le plus puissant.

Les expositions du Louvre prouvent chaque année les progrès de ce genre de peinture en France, et les talents des nombreux artistes qui le pratiquent.

Avant que de passer à la miniature proprement dite, on ajoutera quelques observations historiques sur les DESSINS LAVÉS et sur le LAVIS, qui, faible ou vigoureux, fin ou hardi, reçoit aujourd'hui le nom d'AQUARELLE.

Les DESSINS LAVÉS s'exécutaient, ou sur papier blanc, avec une seule couleur, telle que le bistre, la sanguine, l'encre de Chine, l'indigo, et plus récemment la sépia ; ou sur papier co-

loré et teinté (dit papier de pâte), avec les mêmes couleurs rehaussées de blanc léger ou de craie.

Le Lavis avait aussi pour champ le papier. On y employait des teintes aqueuses transparentes superposées les unes aux autres; il était quelquefois aussi relevé de blanc ou de retouches gouachées.

Il offrait aux artistes l'avantage de se rendre compte d'avance, non-seulement de l'ordonnance, mais encore des effets et du coloris des grandes compositions qu'ils projetaient, et dont les dessins lavés ne leur eussent offert que des croquis incolores.

On a des cartons exécutés au lavis par Raphaël, Lebrun, Lesueur et Mignard, Lemoyne et d'autres peintres d'histoire, avant que d'entreprendre leurs fresques, genre de peinture où le tâtonnement est interdit par la promptitude des procédés. Idolâtre du coloris, Rubens, auquel la gouache offrait sans doute plus de promptitude, de vigueur, et une certaine analogie avec sa manière de peindre à l'huile, la préférait pour rehausser et colorer, même, les ébauches au crayon de ses grandes compositions.

Longtemps l'école hollandaise adopta le lavis, soit comme délassement, soit comme croquis des tableaux de genre. Van Ostade, dont les compositions sont encore plus triviales que naïves, a laissé de jolis lavis. Rugendas, élève spirituel de Ph. Wouvermans, Paul Bril, Ruisdaël, Both, Winants; en un mot, presque tous les peintres hollandais et flamands, ont dérobé quelques instants à l'huile pour se délasser avec le lavis coloré. On a de Van Huysum, dans ce genre, des bouquets de fleurs qui révèlent, par la grâce de la composition, la correction des formes et le précieux du travail, plus encore que par la vérité des couleurs, peu respectées par le temps, l'artiste habile, le rival de la nature, que les Van Spaendonck, les Vandaël, les Bessa et les Riché devaient un jour imiter.

Cependant l'école française semblait préférer au lavis l'emploi des dessins lavés et rehaussés, ou des trois crayons. Le pastel apparut, et ce mode de peinture, porté au plus haut degré de perfection par Latour, fut exécuté, dans les divers genres qu'ils peignaient, par de nombreux artistes de l'ancienne école. On doit citer, pour le portrait, Vivien, Mignard, Garnier, Nanteuil, Rosalba, Bardow, Agricola, Hallé, Coypel, Liotard, Lundeberg et François; pour l'histoire et le genre, Jouvenet, Boucher, Houel, Chardin, Baudouin, etc.

Ce genre de peinture est presque, ainsi que la gouache, passé de mode, et compte peu de sectateurs aujourd'hui. Les difficultés qu'offre la gouache, et son aspect peu satisfaisant lorsqu'elle n'est pas exécutée d'une manière transcendante, expliquent naturellement cet abandon.

Le Pastel, au contraire, est, de toutes les façons de dessiner au crayon, la plus facile, la plus prompte, la plus séduisante à l'œil; mais sa perfection même ajoute aux craintes qu'inspire son peu de solidité; telle est, plutôt encore que la mode, la cause de son abandon : les mille procédés de fixation proclamés à diverses époques n'ont trouvé que des incrédules.

L'eau fixative annoncée par M. Mutin est précieuse pour les artistes. En subissant, sans glace préservatrice, l'épreuve d'une longue exposition, en 1834, ses pastels, ainsi fixés, ont dû convaincre le public de la bonté de son procédé, et l'on ne saurait attribuer qu'à la poussière l'apparence estompée qu'on a pu leur reprocher.

En 1720, la miniature et la gouache avaient fait admettre dans l'Académie de Peinture une Vénitienne célèbre par ses talents, Rosalba-Cariera. Elle admira les ouvrages de Dumont, de Halle, de Mignard, de F. Guernier et de Hance; enfin ceux de Châtillon, de Bordier et de Petitot, que leurs émaux ont rendus immortels.

Vers la fin du même siècle, Hackert, ainsi que Clérisseau,

Robert, Machy et d'autres pensionnaires français à Rome, employèrent la gouache pour leurs études d'après nature. Les Italiens, à cette époque, faisaient usage de ce mode de peinture pour des compositions ou des copies d'anciens maîtres, ainsi que pour enluminer des gravures ombrées et des vues d'optique.

Boucher, et son élève Jacques Barbier, Natoire, Baudouin mademoiselle Basseporte, dont on connait des figures d'histoire naturelle; Moreau, Oudry, Le Prince, Huet, et beaucoup d'autres artistes français ont aussi bien manié la gouache que l'huile. Wateau nous a laissé des modes, des portraits et des grotesques au lavis, pleins de finesse et d'esprit, comme toutes ses compositions; Hue, des scènes champêtres, des études d'animaux; Carème, Fragonard et M. Mallet, des sujets gracieux, etc.

Toutefois, le trait de plume ou de crayon n'avait pas encore entièrement été supprimé; les artistes semblaient n'avoir pas pensé que, plus d'effet dans le coloris, plus d'oppositions, en un mot, plus de travail, pourraient compenser, dans leurs lavis, le sacrifice qu'ils auraient fait de leur trait si spirituel et si officieux, ou plutôt ils avaient craint de ne pas trouver cette compensation.

Le dessin de la carte leva cette difficulté. Ce que les peintres avaient redouté fut hasardé par d'habiles topographes, qui supprimèrent les traits de contours et les hachures de plume dans les montagnes ou autres objets naturels. Ce perfectionnement produisit une révolution heureuse dans le lavis; l'AQUARELLE lui succéda, ou, pour mieux dire, cette peinture prit naissance. On ne peut s'imaginer la rapidité de ses progrès. Bientôt d'habiles artistes, au nombre desquels on remarque Bagetti, prouvèrent que ce genre de peinture, borné jusqu'alors à des croquis ou à des études d'après nature, pouvait, par un travail plus soigné et avec plus de patience, lutter quelquefois en vigueur avec l'huile, et souvent avec avantage,



ous le rapport de la finesse, de la transparence et du pré-
eux des détails. Dès-lors le carnet, destiné à des croquis au
rayon ou au lavis, prit le nom d'album, réservé, dans le
ernier siècle, à des petits livrets ou souveuirs garnis de pa-
ier blanc (ainsi que le mot latin l'indique), sur lesquels le
oyageur recueillait quelques lignes, quelques pensées tracées
ar les savants et les littérateurs les plus distingués des pays
u'il parcourait; la mode des albums pittoresques succéda à
elle des albums littéraires. Une boîte légère de fer-blanc, gar-
ie de quelques pains de couleur, d'une palette, et d'une
iole d'eau, tel est aujourd'hui tout le bagage de plus d'un
eintre voyageur. L'amateur même apprécia l'avantage d'un
lessin exécuté d'après nature, sur une description plus ou
noins longue à transcrire, plus ou moins facile à faire, et qui,
malgré tout le talent de l'écrivain, resterait encore au-dessous
lu plus léger croquis. L'examen d'un album de voyage fera
toujours mieux connaître le pays parcouru que les plus volu-
mineuses descriptions. A cet avantage, on doit joindre celui
d'en pouvoir séparer, au besoin, et encadrer les feuillets pour
en former une galerie ou une collection de tableaux variés et
précieux, autour de laquelle on peut renouveler son voyage.

Dans la liste des artistes français qui ont pratiqué la goua-
che avec succès, se présentent les noms de Nicole et de Tho-
mas, de M. Mallet et de M. Noël; ce dernier, doyen des pein-
tres de gouache, a produit des ouvrages recherchés, et payés
à des prix excessifs par les étrangers. M. Le Roy de Liancourt,
feu Galbois, feu Thibault, architecte, qui a fait aussi de su-
perbes aquarelles, et le jeune Gumoëns, que la mort a surpris
aux premiers pas d'une brillante carrière; MM. Cassas, Chan-
courtois, Bagetti, Storelli, Mandevare, Palaiseau, Watelet,
Vauzelle, Boissieu, Thiénon, Ciceri, Villeneuve, Pernot, Au-
bry, Renoux, Jolimont, Dupressoir, Brune, Deroy, Boning-
ton, Fielding, Cattermole, Bourg d'Orschwiller, Dauzatz,
Justin Ouvrié et feu Xavier Le Prince, ont allié avec bonheur

la gouache à l'aquarelle. Il faudrait citer de nouveau ici Van Spaendonck, MM. Vandaël, Redouté, Auguste, Huet, Prêtre et Turpin; enfin mesdames Alaux et Riché qui ont traité les oiseaux, les fleurs et les fruits avec une vigueur, une magie et une perfection qu'on n'osait attendre de cette manière de peindre.

La révolution subite que David opéra dans les beaux-arts, influa sensiblement aussi sur la miniature. A l'école du régénérateur de la peinture, succédèrent celles de ses élèves. La miniature se divisa de même en écoles distinctes, dont les Isabey, les Augustin, furent les chefs; les Aubry, les Mansion, sont devenus chefs d'écoles à leur tour, et MM. Saint et Millet jouissent aujourd'hui des mêmes honneurs.

Quoique dissidents sur quelques procédés, ces habiles artistes se sont interdit l'emploi du blanc (comme mélange) dans les carnations. Cette réforme a été généralement adoptée, et les miniaturistes modernes lui doivent l'éclat, la transparence, la fraîcheur des carnations de leurs portraits, qui leur assure à cet égard une supériorité incontestable sur ceux de leurs devanciers, dont tout le talent et l'habileté échouaient souvent à le dissimuler. Enfin, la miniature perdit cet aspect gouacheux, opaque et froid qui ternissait les carnations des anciens portraits.

Par une compensation qui semblerait naturelle, les fabricants de couleurs ont non-seulement perfectionné quelques-unes des couleurs anciennes, mais encore enrichi la palette de plusieurs autres inaltérables, dont les teintes naturelles et la solidité incontestable offrent à l'artiste beaucoup de tons usuels, prêts à placer sur l'ivoire, et qu'il n'obtenait auparavant que par une série de combinaisons, de mélanges plus ou moins longs et susceptibles de durée conjecturale : les couleurs mars peuvent aussi être substituées isolément à plusieurs des anciennes couleurs, et même à leur combinaison ou au mélange de plusieurs d'entre elles. A l'avantage d'offrir un ton

plus intense, elles joignent une solidité qu'une longue exposition à l'air et à la réverbération des rayons solaires ont attestée à M. Cossard, fabricant de couleurs, ainsi qu'aux peintres qui se sont empressés de les adopter.

C'est d'après les renseignements fournis par M. Cossard que cette partie du travail s'est complétée, par l'indication des substitutions qu'elles facilitent. Comme artiste, il affirme que cette nouvelle gamme de couleurs doit offrir économie de temps, rapidité d'exécution, certitude d'effets et de durée.

Si les traités élémentaires sur la miniature, antérieurs à la renaissance de la peinture en France, contiennent quelques procédés pratiques qui n'ont que peu changé, ils doivent surtout n'être regardés aujourd'hui que comme monuments de l'histoire de cet art; et cette utilité est bien peu de chose en comparaison des inconvénients réels qu'ils présentent et des dangers mêmes qu'ils offrent à qui les prendrait maintenant pour guides. On y puiserait des principes tombés en désuétude, modifiés, simplifiés ou remplacés même totalement. Et comme les premières impressions sont toujours profondes, l'élève aurait (lorsque les leçons d'un bon maître ou la lecture d'un traité plus nouveau lui dessilleraient les yeux) d'autant plus de peine à s'en défaire, qu'il en aurait eu d'abord à les bien mettre en usage. L'étude d'une pratique toute différente le rebuterait, et il retomberait pour toujours dans l'ornière de la routine, dont il est si difficile de se tirer.

La perfection apportée par les miniaturistes modernes, dans leur art, nécessitait une corrélation dans les livres élémentaires. D'habiles peintres ont entrepris cette tâche pénible. M. de Mélignan publia en 1818 un petit *Traité de Miniature*, où l'on reconnaît l'élève d'Augustin. Plus récemment, en 1823, parut un ouvrage didactique, où l'auteur sut cacher le ton doctoral sous le charme d'une correspondance. Ce roman, qui prouve dans M. Mansion une main aussi habile à manier la plume

que les pinceaux, porte le titre de *Lettres sur la Miniature* (1) écrit *ex professo*, il n'est pas au-dessous des miniatures qu'o doit à cet artiste laborieux (2).

Tels sont les seuls ouvrages que l'élève pourra consulter enco sans crainte de s'égarer. Les autres, très-superficiels, ne so que des réimpressions, ou des extraits retouchés d'ouvrag plus anciens, tels que :

1° L'*Ecole de Miniature*, qui eut de si nombreuses édition et des traductions en allemand et en anglais, à Leipsick, 176 à Londres, 1720 et 1733. Attribuée tour à tour à mademo selle Fouquet, d'après de Piles; à Bailly et à Claude Boute suivant une note manuscrite de l'exemplaire de la Bibliothèq du roi; à la Voye-Mignot, suivant l'auteur du *Dictionnai des Pseudonymes.* Pour la première fois ce livre a été cité dan ce Manuel, comme l'ouvrage de Christophe Ballard, impr meur, de Paris, pour la musique. Il le dédiait à mademoisel Fouquet, à la famille de laquelle l'*Histoire de l'Imprimer* nous le présente comme attaché par les liens de la reconnais sance et l'analogie des goûts pour les arts libéraux.

2° Le *Traité de Peinture en émail et en miniature*, de Fer rand, publié à Paris en 1732.

3° L'*Introduction à la Miniature*, publiée par Mayol, Pa ris, 1771, in-8°; ouvrage suranné, renfermant d'ailleurs de principes théoriques fort remarquables.

4° Les deux opuscules que Violet publia en 1788, sous l titre spécieux de *Traité sur l'Art de peindre en miniature*, *l'usage des amateurs;* ouvrages purement théoriques, où l'au teur affecte une recherche de style qui caractérise un écrivai prétentieux plutôt qu'un précepteur communicatif. En effet

(1) Paris, Chavant, rue de Cléry, et Roret, rue Hautefeuille.

(2) On ne saurait comprendre dans ce nombre le *Manuel du Peintre en miniatu à la gouache et à l'aquarelle*, par M. de L., peintre, Paris et Lille, 1829 (quoiqu sans date), puisque c'est moins un extrait qu'une copie par articles de la première édi tion de ce Manuel.

s'il y donne quelques avis, c'est en singeant La Bruyère; c'est plutôt pour servir de guide à ses collègues dans le monde, que pour les initier dans l'atelier aux procédés de son art, initiation pour laquelle il a soin de rappeler son domicile.

Ces deux opuscules, de 70 et 100 pages, forment la transition entre les ouvrages anciens et ceux du siècle présent cités plus haut.

Quant au *Traité de Miniature*, que Catherine Perrot, élève de Robert, fit imprimer pour la première fois en 1686, et réimprimer sous un autre titre depuis, comme, malgré la généralité de ce titre, l'ouvrage indique la manière de peindre les fleurs, les insectes et les oiseaux, et qu'il forme, pour ainsi dire, le texte des cahiers de planches d'histoire naturelle gravés d'après Robert, il devient inutile non-seulement aux personnes qui veulent peindre le portrait en miniature, mais encore à celles qui désirent peindre les fleurs, les insectes, etc., puisque, comme on l'a déjà dit, l'aquarelle a remplacé l'ancienne manière.

Enfin, cette liste devrait s'accroître de l'indication des nombreux ouvrages de peinture où les auteurs ont traité de la miniature par extrait, par analyse, ou même dans des articles fort succincts qu'on pourrait qualifier de mentions, tels que les *Traités de Peinture* de Félibien, de De Piles, de Dupuy de Grez, le *Traité historique de la Peinture*, en 9 vol. in-8° et in 4°, par M. Paillot de Montabert; et enfin l'ancienne *Encyclopédie*, où l'auteur de l'article *Miniature* a résumé les procédés pratiques décrits dans les ouvrages antérieurement publiés, et que l'on vient de citer, en y joignant quelques considérations particulières sur l'emploi des couleurs et le mode d'exécution. Mais l'emploi du blanc dans les carnations existant encore à l'époque de sa rédaction, on ne saurait consulter avec profit cet article de l'*Encyclopédie*.

C'est dans cette dernière classe qu'on pourrait ranger, quoi-

que publié isolément, un opuscule de 40 pages, imprimé en 1828 (1).

Parmi les ouvrages étrangers, l'on citera seulement l'*Art de la Miniature* (*the art of miniatur painting*), par Arthur Parsey, Londres, 1831, in-8°, 7 planches.

On a parlé plus haut du manuscrit de Théophile, le prêtre, sur l'emploi des couleurs (2). Il ne peut pas entrer dans le cadre de ce Manuel de relater, même sommairement, tous les ouvrages où les couleurs fixées par la colle et la gomme sont l'objet de passages ou de traités isolés.

Quant à la *Raccolta di Colori*, que le père Letore Albertoli (miniaturiste des livres de chœur imprimés à Bologne) publia sous l'anagramme de *Gallipido Talier*, il reste toujours à consulter sur ce qu'il dit des couleurs employées par les miniaturistes de son temps et de son pays.

(1) *Principes de Miniature*, par madame Gastal-Lœderich, Paris, 1828, in 8°, 40 pages; 4 francs.

(2) *Tractatus Lombardicus de omni scientia picturæ artis.*

LEÇON PREMIÈRE.

COULEURS.

Indicare naturas colorum causa instituti operis prior est.
PLINIUS, Lib. XXXV, c. 5.

Il serait moins utile de dresser ici une liste complète et générale de toutes les couleurs qu'on peut employer en miniature, que d'indiquer le choix que l'expérience met à même de faire entre elles. La nomenclature scientifique est, quoi qu'on fasse, trop peu usitée dans le commerce, pour trouver plus de place ici, que les opérations chimiques. Ces procédés, tombés dans le domaine de l'industrie, ne sauraient être utiles à l'amateur, auquel quelques observations puisées aux meilleures sources semblent préférables, parce qu'elles le mettent à même d'apprécier les qualités ou les défauts des matières colorantes naturelles ou factices. Rejeter les couleurs douteuses, employer presque exclusivement celles dont la fixité est incontestable, savoir par quels moyens faciles on peut améliorer celles dont la préparation est incomplète : tel est le premier désir de tout artiste jaloux de son travail.

Les couleurs mars ont cessé d'être une nouveauté. Leurs noms sont mêlés avec ceux des couleurs anciennes, et l'on sait qu'après M. Cossard, artiste auquel on doit leur première fabrication, M. Colcomb, excellent chimiste, s'occupe avec succès de leur préparation. On indiquera dans les leçons suivantes, ces couleurs de préférence à celles de l'ancienne palette, qu'elles peuvent remplacer. Ce qui doit contribuer à faire mieux apprécier de jour en jour ce système de couleurs modernes, dont l'avantage, après quelques années, prévaut sur la routine.

La liste des couleurs est rédigée suivant l'intensité des tons, en passant tour à tour, et dans chaque série, des nuances les plus claires aux plus foncées.

La gomme-gutte et l'ocre jaune sont, en aquarelle comme en miniature, les types de la première division; le vermillon est celui des rouges, et l'outremer celui des bleus.

Le blanc, type de la lumière, et le noir, type de l'ombre la plus intense, sont placés hors de rang.

Les violets naturels ont accompagné les rouges; quant aux violets factices, tels que la Neutral teint, et le Payne's-gray, de Newman, ils n'ont pas dû trouver place dans cette liste, comme produits, ainsi que les verts, par des mélanges binaires ou tertiaires; c'est dans la partie pratique qu'on trouvera la manière de les composer au besoin. Le cuivre donne, il est vrai, plusieurs nuances de verts différemment nommées, mais dont l'usage est aussi peu fréquent que celui des verts de vessie, du vert minéral et des cendres vertes, dont on dira, par exception, quelques mots à la suite des bleus.

Les lettres isolées ou réunies A. G. M. initiales des mots : Aquarelle, Gouache et Miniature, indiquent après le nom d'une couleur, le genre ou le mode de peinture auquel elle peut être employée.

La lettre *b* désigne un bon emploi;

Les lettres *ch* l'emploi dans les carnations;

Le point? une fixité douteuse;

La parenthèse () une couleur à rejeter;

L'étoile * désignera les mars;

Enfin on se rappellera que les couleurs d'aquarelle sont généralement moins gommées que celles de miniature.

BLANC léger ou d'argent. — *b*. G. M.

JAUNES.

Jaune de Naples ou Giallonino. — *b*. G. M.

Gomme-gutte. — *b*. A.

Jaune Indien. — A. G. M.
(Jaune de chrôme.)
(Orpin jaune.) — G. M.
Ocre jaune. — *b*. G. M.
(Pierre de fiel.) — A. G. M.
Jaune d'or mars. — * M. G.
— — — orangé. — * M.
Ocre de Venise, Terre d'Italie. G. M. ch.

ROUGES.

Minium. — ? A. G.
Vermillon. — A. G. M. ch.
Ocre rouge. — G. M. ch.
Rose mars. — * G. M. ch.
Rouge mars n° 2. — * G. M. ch.
— — — Capucine. — * G. M. ch.
Laque de garance. n°s 1. 2. — A. G. M. ch.
— — — cerise. — A. M. ch.
Carmin fixe de garance. — A. G. M.
Précipité pourpre de Cassius. — M. ch.
— — violet. — M. ch.
Violet mars. — M* ch.
(Orpin rouge.) — ch.

BRUNS.

Ocre de Rue. — *b*. G. M.
— de Wolfenbuttel. — G. M. ch.
Terre de Sienne brûlée. — A. G. M. ch.
— — — — naturelle. — A. G. M. ch.
Terre de Cologne. — G. M.
Terre d'ombre. — G. M.
Terre de Cassel. — G. M.
Bistre. — A. G. M.
Brun mars bistre. — * M.

Brun mars n° 4. — * M.
Laque brun foncé. — M. ch.
Carmin brûlé. — M.
Brun Vandyck. — A. M.
Sépia. — A. G. M.

BLEUS.

Outremer naturel Lazuli. — A. G. M. ch. *b*.
(— — factices) inemployables.
Cobalt bleu Thénard. — A. G. M.
Bleu de Prusse. — A. G.
Indigo. — A. G.
Les verts de cobalt et le vert minéral font toutefois partie de quelques palettes, notamment de celle d'Augustin.

NOIRS.

(Encre de Chine.) — A.
Noir d'ivoire. — A. *b*.
Noir de bougie. — A. M. *b*.

OBSERVATIONS SUR CES COULEURS.

Blanc léger ou d'argent.

Son choix nécessite les plus grandes précautions, il doit être net de ton, léger, facile à dissoudre; on doit l'acheter chez les meilleurs marchands de couleur fines, et le préférer en pastilles, ou même en poudre. Le blanc de plomb, moins épuré, est grumeleux et tend à noircir (1).

La palette de gouache reçoit ordinairement deux tas de blanc léger : l'un, gommé modérément pour faire les rehauts et les teintes légères; l'autre, plus fortement gommé, pour mêler aux autres couleurs et en varier les tons.

(1) Il est curieux de lire les détails de cette fabrication, dont les produits ont subi de si grands perfectionnements depuis sa publication, dans l'ouvrage *De re Architectonica*, que Cassiodore écrivait vers 540.

Les découvertes de blancs tirés d'autres substances que le plomb, n'ont point jusqu'à présent satisfait les artistes ; les blancs de zinc, d'étain, de baryte et d'émail sont peu ductiles et manquent la plupart de la qualité principale, celle de gouacher.

JAUNES.

Jaune de Naples.

Composé de minium et d'antimoine, il tend, d'après le mode de sa fabrication, à noircir le blanc et le vermillon ; mais il offre une grande ressource à la gouache ainsi qu'à la miniature pour les verts légers et frais, pour les rehauts des ornements d'or, où l'on peut le mêler avec l'ocre rouge. Il est aussi d'un bon usage dans les draperies jaunes, où il faut le préférer pur au blanc teinté ou mélangé, pour les lumières vives, et surtout au massicot, qu'on n'emploie guère plus.

Le jaune de Naples préparé pour l'huile, par M. Ottoz, est d'un beau jaune brillant. Il faut désirer que les demandes les mettent à même d'en gommer pour la miniature.

(Gomme-gutte.)

On ne doit jamais la gommer ; sa disposition en tablettes lui ôte une partie des qualités qui la rendent préférable en blocs, ou masses naturelles. Cette couleur, comme le jaune indien, fournit beaucoup ; il faut se défier de son emploi, excepté dans les verts d'aquarelle. Pour lui donner plus d'éclat, on peut la piler et laver la poudre dans plusieurs eaux successives, qu'on décantera à mesure qu'elles se chargeront des parties ternes que renfermait la couleur. Ce lavage opéré pendant quelques jours, on extraira les matières étrangères et on l'épurera entièrement.

Jaune indien.

Indian yellow de Newman et des marchands de couleurs anglais. Cette laque tire ordinairement sur deux tons ; on doit

préférer celle qui tend à la couleur d'or à celle qui tire sur le vert. Elle est très-foisonnante, bonne pour les glacis, et produit des verts éclatants et chauds avec l'outremer ou le bleu de Prusse. Quelques marchands de couleurs l'étiquettent jaune doré.

(*Jaune de Chrôme.*)

On substitue cette mauvaise couleur à l'orpin, dont les propriétés vénéneuses sont à craindre. Il est d'un jaune très-brillant, et tirant naturellement sur le vert, à la composition duquel il donne un grand degré de force et d'éclat. Mêlé avec le blanc, il produirait des tons louches et faux ; il ne doit s'employer que pour les parties scintillantes des ornements ou des broderies d'or. Il est proscrit des chairs.

(*Orpin jaune.*)

Outre les dangers que présente l'arsenic, qui est la base de l'orpin jaune et de l'orpin rouge, on doit craindre le changement ou l'altération des couleurs, et surtout des blancs en contact, qu'il fait au moins noircir, et qu'il absorbe totalement par la suite.

Ocre jaune.

C'est une couleur essentiellement utile, et dont l'emploi se répète le plus souvent ; on devra s'attacher à l'avoir très-pure; si elle paraît louche ou graveleuse, on doit la laver comme on l'a dit pour la gomme-gutte, en évitant cependant de prendre la couche tout-à-fait inférieure du dépôt, qui se compose des parties les plus lourdes et les plus grossières ; il faut la passer de nouveau sur la pierre à broyer, en mêlant du sucre candi à l'eau de gomme. Ce jaune, par sa teinte, donne de la chaleur et du moelleux, et son emploi est universel dans les parties éclairées des chairs.

(*Pierre de fiel.*)

Cette couleur, peu solide, n'exige et ne comporte pas de

gomme. On l'emploie quelquefois dans l'ombre des troncs d'arbres et des herbes ou broussailles des premiers plans. Elle entre, comme la terre de Sienne, dans la composition des verts chauds et obscurs, auxquels elle donne de la transparence. C'est un répercutant dans les ombres fort obscures, et elle sert aussi dans les dessous des ornements d'or ou de cuivre.

Jaune d'or mars.

Ce jaune est substitué à la pierre de fiel avec d'autant plus d'avantage, qu'à la même puissance de ton, il joint une fixité incontestable.

(Stil-de-grain.)

On a généralement renoncé à l'emploi des stils-de-grain de Troyes, d'Avignon, ainsi qu'au *pinck* des Anglais. Ces couleurs, extraites des végétaux, n'ont de fixité que par l'alun qu'on y incorpore.

Terre d'Italie ou Ocre de Venise.

Ces ocres offrent un ton plus jaunâtre et plus transparent que l'ocre de Rue; on s'en sert pour les terrasses et dans les verts de gouache.

ROUGES.

(Minium.)

Le minium, d'un beau rouge orangé, perd rapidement sa fraîcheur, et comme les autres couleurs minérales, il s'altère et noircit bientôt.

Vermillon.

Le vermillon, ou cinabre, se trouve dans les mines de vif-argent; on l'obtient aussi artificiellement. On doit préférer celui qui joint à la plus grande finesse la plus grande pureté de ton. Il est d'autant plus essentiel de l'avoir aussi très-pur,

que l'on ne peut en remplacer la teinte éclatante. Celui de Chine tire sur le carmin; il se vend en petits sachets formés de papier de Chine, couvert de caractères qu'on a quelquefois contrefaits. Celui de Hollande offre un ton plus jaunâtre.

Ocre rouge.

Mêmes observations que pour l'ocre jaune, qui prend cette teinte par la calcination, et qui, sous cette nouvelle nuance, tend peut-être davantage à gouacher.

Rose et rouge mars.

L'intensité de ton et la grande fixité pallient ce que leur emploi peut offrir de difficultueux.

Laques.

Celles de cochenille n'offrant pas assez de solidité, on leur préfère les laques de garance.

Il y a la laque rose n° 1,

La laque animale, n° 2,

La laque rouge-cerise.

Ces laques, dont la garance est le principe colorant, varient de ton suivant leur préparation.

La première doit être d'un ton rose bien net sans tirer sur le violet; la seconde est précipitée au moyen de la gélatine. Elles sont toutes quatre d'un grand emploi pour les carnations.

Carmins.

Le carmin de cochenille offre le rouge le plus éclatant : mais on ne doit le gommer qu'au moment de l'employer, éviter de se servir de celui qui aurait séché dans le godet, où il aurait noirci par l'action de l'air. Il ne résiste pas à celle de la lumière, et le contact du fer le fait noircir.

On préfère généralement le carmin fixe de garance. L'un et l'autre exigent un gommage assez fort.

Précipités d'or rouge et violet.

Ces précipités, qui portent le nom de Cassius, leur inventeur, sont d'un grand emploi pour repiquer les parties les plus vigoureuses des chairs. L'un et l'autre, plus violets que le carmin, ont plus de force et surtout une fixité éprouvée.

Orpin rouge.

Voir l'article orpin jaune.

BRUNS.

Ocre de Rue.

Mêmes observations que sur l'ocre rouge.

Ocre de Wolfenbuttel.

Voir l'article ocre jaune.

Terre de Sienne.

Cette terre est préparée à deux états: naturelle ou brûlée; la seconde est généralement plus facile à manier que la naturelle, dont le gommage est plus difficile et moins satisfaisant. La terre de Sienne brûlée est d'un usage très-fréquent dans les teintes d'ébauche, et dans les reflets des objets foncés des premiers plans. Elle fournit beaucoup, et offre autant de vigueur que de solidité.

Terre de Cologne.

Le ton de cette ocre est plus chaud que celui du bistre; elle est assez transparente. Mêlée de laque, elle donne des tons de devants fort chauds, et fournit de bonnes bases de mélanges à la gouache.

C'est encore une espèce d'ocre analogue à la terre de Cologne, mais tirée des environs de Mende (Lozère), qui a reçu de son inventeur, M. Reybaud, professeur de dessin en cette ville, le nom de *brun de Jayet*. Cette couleur, bien préparée, est fort ductile et fort abondante.

Terre d'Ombre.

Comme les précédentes, cette terre exige des lavages réitérés et une préparation assez parfaite, pour joindre un peu de transparence à la vigueur. Son intensité en limite l'usage dans les endroits les plus obscurs; quant à son nom, c'est d'une altération du mot *Ombrie*, province d'où on la tire, plutôt que du résultat de son emploi dans les ombres, qu'il faut le dériver.

Terre de Cassel.

Mêmes observations que pour la terre de Cologne.

Bistre.

Quand le bistre est préparé avec soin, il peut devenir fort utile dans les carnations d'hommes et de vieillards, à cause de la transparence et de la vigueur des tons qu'il produit; quelque bien épuré qu'il soit, il est trop peu maniable pour servir avec succès dans l'ébauche.

Brun mars bistre et brun mars n° 4.

Ces deux oxides de fer sont d'une fixité incontestable, et d'un ton intense et riche. Le premier remplace avec avantage le bistre dont il a dû prendre le nom; le second peut être substitué à l'ocre rouge.

Laque brun foncé.

Cette laque de garance offre la même fixité que celle de cochenille soumise à la calcination.

Carmin brûlé.

Ce brun, aussi riche qu'abondant, est trop cher pour être abusivement employé.

Brun Vandyck.

C'est une couleur d'ombre fort puissante, qui exige beaucoup de gomme, et que l'on peut remplacer par le brun mars bistre.

Sépia.

Il y a beaucoup de choix dans cette couleur de lavis ou d'aquarelle. Celle de Romero est fort brune, et son odeur est cadavéreuse. Les sépia anglaises sont douces et moelleuses; celles de M. Panetier ont les mêmes qualités.

A cette liste nombreuse de bruns, on n'a pas cru devoir ajouter des combustions, telles que celles du bleu de Prusse et de la chicorée.

BLEUS.

Outremer-Lazuli.

On a persisté, depuis quelques années, à vouloir substituer des bleus factices à l'outremer oriental, extrait du lapis-lazuli; tous les essais ont échoué.

Dans le choix à faire de l'outremer oriental naturel en poudre, extrait du lapis-lazuli, on doit s'attacher plutôt à sa finesse qu'au foncé de la couleur, qui revient à l'emploi pour ne plus disparaître. L'outremer pâle, pourvu qu'il soit d'un ton bien net, prend une teinte plus foncee en le gommant. Le préjugé contraire à cet avis force les marchands à ne pas l'acheter parfaitement broyé, parce que son extrême finesse nuit au coup-d'œil, et ils laissent alors aux artistes le soin indispensable de le broyer ou repasser de nouveau.

Cette couleur, l'une des plus chères, est souvent falsifiée. Pour qu'elle soit sans mélange, sa poudre, plongée dans l'acide nitrique, doit se décolorer en totalité en une pâte

blanchâtre, sinon l'outremer est mélangé. Il faut surtout se défier des outremers venus d'Italie ou faits par des Italiens. La préparation et l'épuration imparfaite équivalent ensuite à un mélange non colorant, plus ou moins considérable, qui donne du louche à cette couleur.

L'emploi de l'outremer est général dans la figure; c'est l'âme des demi-teintes.

Quant à l'outremer factice, bon comme teinture, on a, plus que jamais, le droit d'exiger de lui les mêmes qualités que du précédent. Le temps et l'expérience sont loin d'avoir prouvé qu'il remplit toutes les conditions du programme de la Société d'Encouragement, sous le double rapport de l'emploi et de la modicité du prix.

Cobalt.

On le substitue au bleu précédent; mais son peu d'intensité le rend moins maniable que l'outremer naturel, dont l'abondance compense du reste la cherté, parce qu'il fournit beaucoup.

Bleu de Prusse.

Son emploi le plus fréquent est pour les verts et les draperies de couleur bleue. Il est d'une grande solidité en miniature, et par conséquent très-cru, suivant la circonstance. Il faut s'en interdire l'usage pour les ciels gouachés et hachés.

Le bleu minéral, ou bleu d'Anvers, n'est qu'une variété du bleu de Prusse, couleur fort mordante et difficile à dissoudre et à bien allier à d'autres couleurs. On en fait usage pour les verts glauques des fleurs à l'aquarelle, et l'on renoncerait à son emploi, si l'on observait mieux que, pâlissant à l'air, il prend, à l'abri de l'atmosphère, une intensité fort grande de ton.

Indigo.

On l'emploie dans les ombres foncées des vêtements de drap bleu, vert ou violet, et dans les lointains vaporeux et

humides en gouache. Avec les laques et le carmin, il produit des violets solides; mêlé aux jaunes et à la terre de Sienne, il produit encore de beaux verts, mais on le croit sujet à noircir.

Vert de Cobalt et Vert minéral.

Ces oxides métalliques sont d'un assez bon emploi; le vert minéral, glacé sur le vert de cobalt, donne de fort beaux tons de draperies; mais il faut éviter de l'employer simultanément avec le bleu de Prusse, parce qu'ils ont une action réciproque l'un sur l'autre; il vaut mieux préférer, pour l'ombrer, le cobalt ou l'indigo.

On n'emploie guère plus le vert d'iris et le vert de vessie; la première de ces laques se fait avec l'épiderme satiné qui revêt le dessus de l'iris ou lis blanc, infusé à froid dans de l'eau d'alun ou légèrement gommée. On passe le jus qui en résulte dans un linge épais, et on le fait sécher dans des godets ou assiettes, à l'air libre et à l'abri du soleil. L'autre vert se trouve sous la forme concrétionnée, ou en morceaux, chez les marchands. Il est d'un effet très-lourd, et ne doit servir qu'à repiquer.

NOIRS.

Encre de Chine.

Ce noir, si variable dans sa composition, s'emploie à tort, même en aquarelle; il est trop connu pour en rien dire de nouveau.

Noir d'ivoire.

Il faut le choisir d'un noir intense, plutôt roussâtre que bleuâtre; cette dernière teinte indiquerait un mélange d'os. Il produit, mêlé avec des ocres, des tons verdâtres d'une grande finesse pour les chairs, et entre dans la composition de quelques verts froids, sombres et éloignés.

Noir de bougie.

Ce noir est généralement préféré au précédent; il est d'un



aspect plus velouté et moins lourd ; employé pur, il tranche moins avec les bruns chauds, vers lesquels il a une certaine propension par sa teinte roussâtre.

On peut le faire soi-même au moyen d'une bougie allumée, au-dessus de laquelle on suspend une soucoupe où la fumée s'attache.

Le nombre des noirs, ainsi que celui des bruns, peut s'augmenter à l'infini par la combustion ou la calcination de couleurs diverses, telles que le bleu de Prusse et le carmin.

Les miniaturistes font peu d'usage de deux couleurs fort usitées pour la préparation des ombres dans l'aquarelle. La teinte neutre, mélange d'encre de Chine, de bleu de Prusse, de carmin et de gomme-gutte, à froid, ou même par la cuisson, varie naturellement de ton, suivant l'influence de celle de ces quatre couleurs qui peut y dominer.

Le Payne's-gray, ou gris de M. Payne, aquarelliste anglais, est sujet aux mêmes alternatives; souvent une tablette de ce mélange donne des tons différents sur ses différentes faces.

Il eût été facile d'amplifier cette liste de couleurs, et de multiplier les observations analytiques; mais pour l'artiste, plus jaloux du choix que de la nouveauté des couleurs, cette note est plus que suffisante. On ne peut que conseiller un choix attentif dans les assortiments, en indiquant ici quelques-unes des principales maisons tenues par des fabricants qui ont consacré des travaux pénibles et de longs essais au perfectionnement des couleurs gommées.

M. Cossard (1), miniaturiste et chimiste, a déjà souvent été cité; ses mars jouissent d'une réputation méritée.

M. Colcomb (2), gendre et successeur de M. Bourgeois, habile miniaturiste, s'est occupé avec succès de la préparation des mars, et y a apporté autant de perfection qu'aux autres couleurs.

(1) Rue Saint-André-des-Arts, 61.

(2) Quai de l'École, 18.

On trouve chez MM. Saint-Martin (1), Chavant (2), et Ottoz (3), des palettes de miniature et d'aquarelle.

Il était jusqu'ici facile de remarquer que, malgré tous les soins donnés à leur fabrication, les couleurs de miniature, sous une apparence extérieure propre à séduire par sa régularité, cachaient souvent dans chaque assortiment, soit pulvérisé, soit en tablettes, soit en trochisques, une grande différence de préparation et de ductibilité, par leurs degrés différents de nature, qui les rendait plus ou moins propres à s'imbiber, à se dissoudre et à se mélanger. L'unité réelle de cette préparation était le but à atteindre, et M. Jules Berville (4) s'est de prime abord mis au rang des meilleurs fabricants de couleurs fines, par ses pastilles circulaires de couleurs gommées.

Le succès a été proportionné à ses efforts ; un choix scrupuleux de matières premières, des lavages réitérés, des broyages parfaits, une préparation graduée et proportionnelle, suivant la nature de chaque couleur, ont produit les plus heureux résultats. Les pastilles gommées, en forme d'oublies, sont assez souples pour céder et se contourner sous l'effort de la pression ; leur diamètre est de 25 à 32 millimètres (11 à 14 lignes) pour les couleurs de miniature, de 32 à 40 millimètres (14 à 18 lignes) pour celles d'aquarelle. La préparation varie en proportion inverse de la grandeur. Le mouillage au revers suffit pour appliquer et faire adhérer ces pastilles sur la palette, à la place ou dans le compartiment dont l'emploi réitéré a épuisé la couleur, opération économique et prompte, surtout sur la palette à recouvrements, représentée *fig.* 14, *Pl.* I. L'accueil fait aux pastilles de M. Berville, par des miniaturistes tels que MM. Aubry, Isabey, Millet, J. Vernet, etc., dispense de tout autre éloge ; et l'on parlera de

(1) Rue de Seine-Saint-Germain, 6.
(2) Rue de Cléry, 19.
(3) Rue de la Michaudière, 2.
(4) Rue de la Chaussée-d'Antin, 29.

nouveau de ces couleurs (1) dans la leçon des fleurs à l'aquarelle.

M. Macle (2) est connu depuis longtemps pour ses couleurs d'aquarelle en tablettes.

La préparation des couleurs au miel a reçu des perfectionnements entre les mains de M. Panier (3), successeur de M. Lambertye, dont on apprécie les belles sépias.

MM. Chenal et Supersac (4) ont apporté des améliorations dans la préparation de leurs couleurs en tablettes pour l'aquarelle et la miniature, exposées et soumises au Jury de l'industrie, en 1834.

Enfin, au nombre des maisons les plus favorisées par le public artiste, est celle que tiennent de père en fils MM. Legendre, ainsi que les magasins de MM. Susse, Giroux et Durand-Ruel, qui méritent d'être cités pour leurs généralités d'assortiments.

(1) Ces divers assortiments se trouvent aussi chez M. Binant, rue de Cléry, 7.

(2) Rue Michel-le-Comte, 23.

(3) Vieille-Rue-du-Temple, 75.

(4) Rue Neuve-Saint-Jean, 3 et 5.

LEÇON DEUXIÈME.

USTENSILES, ET OPÉRATIONS PRÉLIMINAIRES.

> Tout devient palette et pinceau entre les mains d'un élève doué du génie de la peinture.
>
> DUBOS, *sur la Poésie et la Peinture*, § 3, IIe Partie.

Eau gommée.

Toutes les couleurs qu'emploie la miniature se vendent à ifférents états : soit en poudre dans des flacons à large gou-ɔt, soit en pastilles ou trochisques, soit enfin en pains ou ıblettes. Sous ces dernières formes, les couleurs sont gom-nées, et l'on peut, dès l'abord, les employer telles qu'on les a ıcquises; l'usage seul apprendra quelles sont celles qui néces-itent plus de gomme ou un broyage plus fin. A cet effet, omme pour le travail ordinaire, il faut, avant tout, préparer 'eau gommée, qui sert en outre à gommer les couleurs en ɔoudre, si tel est l'assortiment acquis.

La proportion usuelle est d'un huitième de colle de Flandre, a plus blanche, sur sept huitièmes de gomme arabique, aussi le premier choix (1). Il faut préparer une certaine quantité l'eau à la fois et la tenir enfermée dans une fiole de verre ılanc bien bouchée. Pour l'emploi, on en versera dans un go-let où l'on ne puisera ni avec le bout du doigt, ni avec un ɔinceau, mais avec un tube de verre ou un tuyau de plume, ɔour en porter sur la couleur à délayer, ou bien dans le godet lestiné à recevoir un mélange gouacheux.

(1) Le choix de cette colle n'est pas indifférent. La plus blanche et la plus claire qu'on it encore livrée au commerce est, sans contredit, la grenetine, exposée en 1834 par 1. Grenet, de Rouen.

A la colle de Flandres, quelques artistes substituent le sucre-candi dans la proportion d'un quart sur 3/4 de gomme dans une verrée d'eau claire et tiède.

Si l'on emploie cette dernière eau gommée, on aura soin dans l'été ou l'automne, de tenir l'ouvrage, dès qu'on cesse d'y travailler, enfermé de manière à ce que les mouches, attirées par le sucre candi, ne puissent parvenir jusqu'à lui.

On obvie, dit-on, à cet inconvénient, au moyen d'une légère infusion de coloquinte mêlée à l'eau qui doit recevoir la gomme arabique.

Le gommage d'une couleur doit être proportionné à la nature et à l'emploi de cette couleur; ainsi les couleurs claires, comme la laque, les ocres jaunes et le vermillon, exigent peu de gomme.

Celles qui sont foncées, comme les terres de Sienne, l'ocre de Rue, le brun rouge, le bistre, l'outremer, demandent au contraire un excédant de gomme mêlée de sucre candi, et souvent un second broiement; les ombres auxquelles les terres servent de préférence, n'en acquièrent que plus de vigueur et de transparence, et l'emploi a moins de difficultés.

On ne gomme jamais ni le vert d'iris ni la gomme-gutte ces couleurs portent leur gomme et souvent même avec excès ce qui restreint beaucoup l'emploi qu'on en peut faire.

En général, toute couleur qui, étant sèche, n'offre pas un luisant trop dur, et ne tend pas à se déliter, ou qui, frotté avec le doigt, n'y adhère et n'y déteint pas, est assez gommée. Dans le premier cas, elle s'enlèverait bientôt par écaille ou feuillets; dans le second, ou bien elle se détache partiellement, ou bien elle ne retient pas les couleurs qu'on lui superpose.

Enfin, l'excès de gomme, même dans les endroits les plus obscurs de l'ouvrage, produit un effet dur et sec, qu'il faut éviter en chargeant moins son pinceau d'eau gommée avant de prendre la couleur sur sa palette. Le luisant et l'épaisseur qu

en résultent nuisent à l'harmonie, même sous la glace qui servira de vernis au portrait.

Broyage.

Un carré de glace dépolie (*Pl.* I, *fig.* 1) et une molette (*fig.* 2) de même matière suffisent pour rebroyer et mêler avec la gomme les couleurs achetées en poudre, et celles qui pèchent par un défaut de gomme ou de finesse.

Il ne faut pas employer une molette de marbre blanc, parce que l'arête finit toujours par déposer quelques particules blanches qui influencent plus ou moins la couleur à broyer.

On nettoiera la glace et la molette aussitôt après le broiement de chaque couleur, avec un linge humide ou un papier non collé, et l'on y réussira beaucoup plus vite que si la gomme et la couleur qui y adhèrent avaient le temps de sécher. On aura de plus l'avantage de les trouver alors disponibles au besoin; il faut, autant que possible, les tenir l'une et l'autre à l'abri de la poussière.

Couteau.

Ce couteau, très-souple et de forme arrondie par le bout, sert à ramasser la couleur broyée sur la glace, à nettoyer la molette et à faire des teintes sur la palette pour la gouache. Il faut le tenir aussi très-net chaque fois qu'on s'en est servi. A défaut de grattoir, on peut l'employer à épidermer, c'est-à-dire à effleurer les points trop saillants que la couleur forme sur l'ivoire, ainsi que pour ôter les particules de poussière et de duvet qui viendraient à s'y poser pendant le travail; mais sa souplesse expose l'ouvrage à des accidents.

Palettes.

Les palettes peuvent être de diverses matières, mais on emploie préférablement celles d'ivoire ou bien celles de verre, que l'on adapte, après en avoir peint le dessous d'une couche de blanc de plomb à l'huile, sur une semelle de carton ou de

bois pour parer à leur fragilité. Les premières ont surtout l'avantage d'offrir, dans le mélange d'ébauche, exactement les mêmes tons que l'on aura sur l'ivoire.

Depuis quelques années, on a remplacé les palettes en faïence et celles en terre de pipe, par des palettes en biscuit de porcelaine. On a substitué aux palettes de carton, imprimées à l'huile, des palettes de fer-blanc ainsi préparées; celle représentée (*fig.* 14) est de l'invention de M. Berville ; les recouvrements *a*, *b*, *c*, tournant sur des charnières, préservent, en se repliant sur les godets, les couleurs qu'ils renferment des contacts étrangers.

Les palettes ont, en général, ou la forme des palettes d'huile, bien qu'on ne les tienne pas à la main et que cette façon soit de pur agrément, ou la forme ovale ou carrée, et leur dimension varie ordinairement de 1 à 3 décimètres (3 pouces 9 lignes à 11 pouces), dans le plus grand sens.

Il y a des palettes de biscuit entièrement planes, et d'autres où l'on a ménagé, à la surface, des creux ronds propres à recevoir les couleurs. Au centre de l'ovale décrit par ces creux, on peut placer l'amas de blanc. Quelques artistes ont réformé les palettes à surface vitreuse, que la gomme des couleurs pouvait épidermer.

Telles sont les palettes uniquement considérées sous le rapport de leur forme et de leur matière.

La miniature, c'est-à-dire le travail des chairs (sans gouache), exige ordinairement deux palettes : l'une très-gommée pour l'ébauche, et l'autre moins, et qui doit offrir des couleurs plus maniables pour les travaux du fini.

Chaque artiste charge ou fait charger sa palette selon sa manière de voir ; mais on suit assez généralement, dans la disposition des couleurs, la gradation de leurs tons. C'est ainsi que l'on range ordinairement sur les bords, après le blanc, les couleurs jaunes graduées, en commençant par la moins colorée; puis, dans le même système, les rouges, les terres brunes ; enfin les noirs, et hors de ligne, le cobalt et l'outremer.

Tel est à peu près l'ordre suivi pour les palettes de l'école e M. Augustin, que la *fig.* 3, *Pl.* I, représente. On a essayé 'indiquer, dans cette figure, les diverses couleurs et leurs graations par des hachés différents. D'après cette disposition, la lus usitée des couleurs sur la palette de chairs, on peut ré-uire de beaucoup leur nombre, en se bornant à celles que rescrit M. Mansion, dont la *fig.* 4 représente la palette, ou lutôt aux couleurs suivantes, qui composent la palette de I. Saint :

Ocre jaune.	Vermillon de Ch.	Outremer.
Jaune doré.	Rouge M. Capuc.	Précipité de Cass. violet.
Oc. de Wolfenb.	Rouge M. 2.	
Brun Mars 4.	Laque rose.	Précipité de Cass. rouge.
Brun M. Bistre 3.	Carmin de Gar.	
Brun M. Violâtre.	Laq. br. foncée.	Noir de bougie.

Abréviations, *Pl.* I, *fig.* 3.

B. A. — Blanc d'argent.
B. M. B. — Brun mars bistre.
Bl. C. — Bleu de cobalt.
Bl. Pr. — Bleu de Prusse.
Br. 4. — Brun n° 4.
C. de G. — Carmin de garance.
Ind. — Indigo.
J. de N. — Jaune de Naples.
J. dé. — Jaune doré.
J. I. — Jaune indien.
L. A. 2. — Laque animale, n° 2.
L. G. 1. — Laque de garance, n° 1.
L. G. B. F. — Laque de garance, brun foncé.
L. G. C. — Laque de garance cerise.
N. B. — Noir de bougie.
N. I. — Noir d'ivoire.
O. J. — Ocre Jaune.
O. R. — Ocre rouge.
O. W. — Ocre de Wolfenbuttel.
Outr. — Outremer.
Pté. R. — Précipité rouge.
Pté. Vet. — Précipité violet.
R. M. 1 — Rouge mars, n° 1.
R. M. 2. — Rouge mars, n° 2.
R. M. C. — Rouge mars capucine.
S. B. — Sienne brûlée.
S. N. — Sienne naturelle.

T. C. — Terre de Cassel.
T. I. — Terre d'Italie.
V. Calt. — Vert de cobalt.
V. Mal. — Vert minéral.
V. M. 3. — Violet mars, n° 3.
Von. H. — Vermillon de Hollande.
Von. Ch. — *idem*, de Chine.

Quant aux couleurs nécessaires pour la gouache auxiliaire de la miniature, que par une habitude ou une économie vicieuse, on charge quelquefois au revers de la palette, on les énoncera dans la Leçon VII, qui traite des étoffes, des accessoires et des fonds.

Godets.

Outre les palettes, on se sert encore des godets, soit pour préparer les mélanges de gouache, soit pour y broyer simplement les couleurs en trochisques ou en pains qui ne doivent être délayées qu'au fur et à mesure, comme le carmin, l'outremer et quelques jaunes.

Avant l'usage des godets, on se servait de coquilles (pecten) qu'on avait soin de faire bouillir assez longtemps dans une dissolution acide, pour en extraire le principe salin capable d'altérer ou de noircir les couleurs. Mais leurs rayons cannelés étaient peu faciles à nettoyer, et retenaient trop de couleur.

Il y a des godets de plusieurs formes et de plusieurs espèces : en porcelaine, en faïence, en cristal ; les premiers sont moins sujets à se rayer par le contact des particules de couleur grenue durcies par la gomme. Il faut préférer ceux qui, dans chacune de ces matières, offrent un creux bien arrondi, évidé, pour ainsi dire, dans une masse carrée (comme *Pl.* I, *fig.* 5). Ce creux sera propre à recevoir la pression du broyon (ibid., *fig.* 6), espèce de petite molette en cristal, arrondie en forme de dé à coudre. La forme cubique donne de l'aplomb, et empêche le godet de céder de côté ou d'autre, inconvénient offert par ceux qui ont la forme de soucoupe ou d'assiette.

La *fig.* 7 représente une plaque de porcelaine épaisse dans laquelle on a ménagé des creux semblables, et pour mieux dire, un assemblage de godets.

Lorsqu'il s'agit de délayer des couleurs en tablettes, l'expérience apprend qu'au lieu de puiser l'eau nécessaire au délaiement avec la tablette même, il vaut mieux en placer d'abord dans le godet, avec le tuyau de plume ou le tube de verre cité dans l'article de l'eau gommée, et frotter ensuite avec la face la moins large du pain de couleur.

S'il s'agit de couleurs en poudre ou en trochisque, il faut employer le petit broyon et jamais le bout du doigt comme molette, car malgré tout le soin avec lequel on le nettoie, si l'on recommence ce même broyage pour une autre couleur, il est rare qu'elle ne soit pas influencée par quelque vestige de la précédente, qui se détache de l'épiderme de la peau et des cavités de l'ongle où il était resté caché.

Quand la couleur a séché sur la palette, il faut, s'il est besoin de délayer tout, pousser d'abord l'haleine dans le creux du godet avant que d'y mettre de l'eau; on facilite par ce moyen un détrempement plus uniforme, surtout pour le bleu et les mélanges où cette couleur domine.

Quelques miniaturistes, à l'exemple de M. Isabey, font charger de couleurs de petites plaques carrées d'ivoire. Ces plaques remplacent alors les palettes, occupent moins d'espace que les godets, et chacune peut se charger isolément de couleur, quand elle est épuisée.

Pinceaux.

On n'emploie que des pinceaux faits de queue de martre noire ou de petit-gris.

Les premiers servent principalement pour les fonds; ils offrent l'avantage de conserver plus longtemps la couleur liquide, et donnent, par conséquent, plus de loisir pour gouacher. A cet effet on les choisit carrés et aplatis du bout. De très-petits serviront aussi pour finir.

Les petit-gris servent pour le travail des chairs, les étoffes et le fini des fonds, ou, pour mieux dire, on pourrait les em-

ployer uniquement. On vend souvent pour des pinceaux de poil de chameau, des pinceaux de petit-gris. Il faut les choisir avec le plus grand soin.

Il ne suffit pas de les trouver la pointe toute formée chez les marchands ; il faut faire usage de verre d'eau destiné à cet essai : le pinceau trempé, égoutté, est ensuite roulé sur l'index. Si, après avoir été désunis et déployés par cette opération, tous les poils reviennent sur eux-mêmes, en ne formant qu'une pointe bien conique, qu'aucun d'eux ne dépasse isolément, le pinceau est bon; mais pour peu qu'une mèche de poils dépasse ou s'éloigne, il faut le rejeter.

C'est du bon choix des pinceaux que dépendent la facilité, l'égalité, la franchise du travail et l'agrément de l'exécution. Il en est d'un mauvais pinceau comme d'une plume mal taillée, entre les mains d'un habile écrivain : la hardiesse des traits, l'aspect général de l'écriture décèleront son talent et son habileté, mais en même temps, les traits éraillés, les deliés épais ou grossiers attesteront le mauvais état de la plume qu'il employait. Encore l'écrivain peut-il avoir la ressource de rendre meilleure sa plume, le miniaturiste ne peut guère améliorer un mauvais pinceau.

On devra donc, avant que les pinceaux commencent à s'user d'une manière trop sensible, les mettre de côté, ou les garder pour des travaux préparatoires seulement : comme le frottis de l'ébauche, les dessous des fonds. Cette réforme doit s'opérer dès qu'ils n'offrent plus une pointe assez fine pour le haché des chairs ou des linges légers, en un mot pour tous les travaux qui exigent de la fraîcheur et du précieux.

S'il n'y avait cependant qu'un poil qui dépassât la pointe du pinceau, on peut le raccourcir de plusieurs manières : d'abord en faisant traverser rapidement au pinceau mouillé et assemblé, la flamme d'une bougie; mais ce procedé réussit plus par hasard encore que par adresse; ou bien en approchant la pointe du pinceau mouillé et assemblé, d'un charbon

allumé sur lequel on souffle avec précaution. La *fig.* 8, *Pl.* I, indique qu'on doit passer le pinceau *a* au travers de la flamme *b*, d'abord par l'extrémité inférieure de la hampe *c* en tirant de *d* en *e*.

Il faut se garder de jamais retoucher les pinceaux avec un canif ou avec des ciseaux; la fleur du poil en serait infailliblement enlevée.

L'habitude où l'on est généralement d'essayer les teintes sur un garde-main, fait, pour l'ordinaire, de papier très-collé, ne contribue pas peu à détériorer promptement les pinceaux; ce frottement, répété sans cesse sur la surface soyeuse ou grenue du papier, enlève bientôt la fleur du poil, et de plus a l'inconvénient de faire déposer, en pure perte, sur le papier, la portion la plus franche de la couleur ou de la teinte.

Pendant le travail, et surtout dans le fini, on ne doit pas craindre, pour maintenir les pinceaux en bon état et leur bien faire faire la pointe, de les rouler ou glisser entre les lèvres. Ils ne contiennent jamais assez de couleur, fût-ce même des plus nuisibles (comme l'orpin ou la gomme-gutte), pour en redouter les propriétés dangereuses; et quant aux couleurs minérales, la gomme a trop modifié leur action pour qu'elles puissent attaquer l'émail des dents.

Un accident assez fréquent, et par suite duquel les meilleurs pinceaux deviennent tout-à-coup inutiles, est celui de la fente du tuyau de plume, soit que la hampe le fasse éclater, soit par toute autre cause; il faut, aussitôt qu'on s'en aperçoit, faire une double entaille en X, avec un canif bien coupant, à l'extrémité inférieure de la fente, qui dès-lors se trouve arrêtée.

La *fig.* 9, *Pl.* I, donne une idée de cette opération aussi simple qu'opportune.

Pour prémunir les pinceaux des attaques des vers ou autres insectes qui les dévorent souvent jusqu'à la plume, quelques

artistes mettent du vétiver ou du camphre dans la boîte qui les renferme ; mais comme ces odeurs ne tardent pas à s'évaporer, il faut les renouveler fréquemment. D'autres pensent qu'on doit éviter tout rapprochement immédiat des odeurs fortes et pénétrantes, aussi nuisibles à la miniature que les rayons du soleil.

Les hampes des pinceaux peuvent être de baleine, d'ébène ou d'ivoire ou de bois dur. Celles que forment les dards de hérisson supposent plus de luxe ; elles ont cet avantage que, plus grosses dans leur milieu, elles reçoivent dans cette partie le froissement qui tend à détériorer les pinceaux, lorsqu'il s'exerce sur le poil même, par l'insuffisance du renflement des hampes dans leur milieu.

Quelques miniaturistes portent l'attention jusqu'à colorer en totalité, ou seulement d'un cercle (à l'huile), les hampes de leurs pinceaux, selon la couleur à laquelle ils les destinent isolément, afin de ne pas s'en servir pour une autre. Cette précaution est bonne pour les pinceaux consacrés aux noirs et aux bleus ; cependant on peut faire des ouvrages très-beaux et d'une grande pureté sans se soumettre à cette servitude et à ce changement perpétuel de pinceaux. La perte de temps et le tâtonnement que nécessite l'emploi successif et alternatif de chacun d'eux, sont loin de compenser l'avantage qu'il y a à n'employer pour tout l'ouvrage que deux ou trois pinceaux, auxquels la main s'habitue insensiblement.

La qualité, le choix et la conservation des pinceaux nécessitaient d'autant plus ces détails, que ces considérations sont d'une grande importance en miniature (1).

Grattoir.

L'usage du grattoir, généralement adopté, remplace les procédés plus longs et plus incertains auxquels l'habitude seule peut s'attacher.

(1) M. *Vial-Lebault*, successeur de M. *Chérion*, quai de l'Horloge, 61.

Ce grattoir, d'une forme beaucoup plus allongée que ceux de bureaux, ordinairement en cœur, a la pointe moins arrondie, très-mince et très-coupante. (Voyez *Pl.* I, *fig.* 10.)

Quelque soinq u'on apporte dans le pointillé ou dans le haché d'une teinte, il est rare que la couleur ne s'agglomère pas en quelques endroits et n'y forme des points éminents, qui, en continuant le travail, grossissent de plus en plus. Ce sont ces points, ces petites masses de couleur causées par la coïncidence du pointillé, le croisement des hachures ou l'excès de gomme qu'on amoindrit, qu'on enlève même avec le grattoir. Mais il faut beaucoup de dextérité pour s'en servir dans les parties fines et détaillées, comme les yeux, la bouche et les mains, où l'emploi du pinceau humide et de la pointe offre encore de plus grandes difficultés. L'expérience apprendra combien il est utile dans les demi-teintes, qu'on peut éclaircir en enlevant, à son aide, les points les plus foncés, ou foncer, en ôtant les points trop clairs.

Pour être bien secondé dans ces opérations, qui exigent de l'adresse, le grattoir sera parfaitement pointu et d'un coupant très-vif. Il faut l'aiguiser fréquemment sur la pierre ; sans cette précaution, il materait, il polirait les points qui font épaisseur, au lieu de les effleurer, de les amoindrir ou de les enlever, selon la nécessité. Il est bon d'avoir plusieurs grattoirs, et afin de ne pas recourir sans cesse au coutelier, on peut se munir d'une petite pierre à huile blanche, ou mieux encore, d'un cuir à rasoir, saupoudré, de temps à autre, d'émeri pulvérisé.

Avant de vouloir modifier ou enlever la couleur avec le grattoir, il faut attendre qu'elle soit parfaitement sèche.

Les procédés du grattoir se remplacent encore par une opération dont la routine seule prolonge la durée : elle consiste à mouiller d'eau pure, bien précisément, le point ou la tache qu'on veut enlever ou modifier, et quand elle paraît bien imbibée, de la happer avec un autre pinceau peu humide. On

peut juger combien cette opération offre de difficultés dans des parties fines et délicates, où le point, trop imbibé, peut s'enlever en attirant avec lui ses alentours, etc.

M. Binant, marchand de couleurs (1), avait fait fabriquer un autre grattoir destiné à préparer l'ivoire, absolument semblable par sa forme au racloir des ébénistes; il est plus commode à manier et surtout moins dangereux que le rasoir dont on a coutume de se servir pour cette opération. (Voyez *fig.* 11, *Pl.* I.)

La figure 12 représente le nouveau racloir triangulaire que l'on trouve à la même adresse, et dont le moindre avantage est d'offrir trois coupants pour un.

Pointe.

Il est des détails dont l'exiguité n'admettrait pas l'extrémité du rasoir le plus aigu; c'est d'une pointe d'acier ou d'une aiguille emmanchée dans un bois tendre, aiguisée anguleusement, qu'on fait usage pour enlever des points trop colorés, qui font tache dans les parties resserrées, où le grattoir pourrait enlever trop d'espace.

MATIÈRES PROPRES A SERVIR DE CHAMP.

Papier.

Si l'on est réduit à faire usage du papier, on peut d'abord le peindre d'une couche légère de blanc de plomb fondu dans de la colle de gants; redoubler cette impression un peu plus forte que la première fois; la laisser bien sécher, la poncer et peindre, du reste comme sur l'ivoire.

Telle est même, à peu de chose près, la manière de fabriquer le papier-ivoire.

On peut encore se borner simplement à brunir le grain du

(1) Rue de Cléry, n° 7. Sa salle d'exposition offre aux élèves un grand assortiment des meilleurs modèles dans tous les genres de peinture, tableaux, fixés, aquarelles; enfin, des miniatures dues aux plus célèbres artistes, MM. Augustin, Mansion, Millet, Saint, Parant, etc.

papier à l'aide de la dent de loup, comme on fait pour l'aquarelle, sans l'encoller de blanc; mais ce grain doit être fin, uniforme et pointu, tel enfin que les papiers vélins de Hollande ou d'Angleterre, faits à la main, le présentent, et qu'on ne peut l'obtenir des procédés mécaniques.

Bois, toile, marbre, coquille d'œuf, etc.

La préparation du bois et de la toile est la même que celle du papier. La première couche donnée devra être chaude et peu teintée de blanc, afin que la colle pénètre mieux dans les cavités et les rugosités du panneau. Quant à l'albâtre et au marbre, sur lesquels on peignait à l'huile en Italie, et qui, comme les coquilles d'œufs, redressées par l'humidité et fixées sur une planche ou sur un carton, peuvent aussi servir de champ à la miniature, leur emploi est trop peu usité pour faire plus que les mentionner ici.

Vélin.

Les miniatures des anciens manuscrits étaient peintes sur les mêmes feuilles de vélin qui recevaient l'écriture. On n'emploie plus le vélin, ou ce n'est que pour des ouvrages d'une dimension beaucoup au-dessus des plus belles plaques d'ivoire, et, pour ainsi dire, au-dessus de celle que comporte la miniature.

Le vélin, ou peau de veau mort-né, a le désagrément d'être gras par places, et d'offrir une surface plus ou moins grenue, polie ou poreuse, où la couleur s'attache inégalement malgré qu'on ait la précaution de la poncer. Il faut le tendre sur un carton, un panneau ou une plaque métallique, au dos de laquelle on replie, en les collant, les bords du vélin, sans quoi, pendant le travail, l'humidité le ferait plisser.

Ivoire.

C'est la matière qu'on emploie généralement; on le vend par tablettes carrées, depuis 1 centimètre (4 lignes) jusqu'à plus de

1 décimètre (3 pouces 8 lignes) de longueur, sur une largeur proportionnée, et de l'épaisseur de 0,0001.

On ne saurait fixer la dimension des feuilles d'ivoire du commerce; elle varie ordinairement depuis 1 centimètre (4 lignes) jusqu'à 1 décimètre (3 pouces 8 lignes); on en a vu même, à l'une des dernières expositions des produits de l'industrie, qui, par un sciage particulier, atteignaient 2 décimètres (7 pouces 6 lignes) de longueur sur une largeur proportionnée (1).

On doit le choisir d'une teinte bleuâtre; on l'appelle alors ivoire vert; il est, dit-on, moins sujet à se fendre et à jaunir que les autres. Il faut exposer la feuille ou plaque verticalement au jour, pour voir au travers si elle ne contient pas des taches et des trous, et si elle n'est pas traversée par des veines en forme de rubans, qui produiraient par la suite des effets très-désagréables, surtout dans les carnations et les parties claires qu'elles pourraient traverser.

Il est utile de savoir remédier aux défauts qui peuvent se trouver dans les ivoires préparés du commerce. On peut employer partiellement, à cet effet, l'opération suivante, ou, pour mieux dire, la préparation ordinaire de l'ivoire.

On gratte d'abord l'ivoire avec un verre, le grattoir (*Pl.* I, *fig.* 11), ou celui qui est représenté *fig.* 12, ou simplement avec un rasoir bien tranchant, et qui n'ait pas la moindre brèche (parce qu'elle ferait des sillons qu'il serait ensuite difficile de faire disparaître), en tous sens, c'est-à-dire d'angle à angle et de milieu en milieu, afin que la surface soit avivée en entier. Ensuite, avec un bouchon ou houle de papier bien collé, on promène circulairement sur cette surface une certaine quantité de pierre ponce pulvérisée, très-fine et même tamisée; quand toute la plaque sera mate et paraîtra suffisamment poncée, mais non polie, on balaiera cette poudre avec un petit blaireau ou bien quelque gros pinceau bien sec. L'ivoire sera

(1) Elles se trouvent chez M. *Delcamp*, tabletier, rue Chapon, 13.

prêt à recevoir la couleur, et dès-lors on devra rigoureusement éviter que les doigts ne touchent à sa surface, parce qu'elle pourrait se graisser et laisser ensuite glisser la couleur sans la retenir.

Si ce petit désagrément arrivait, on pourrait y remédier en ponçant de nouveau l'endroit touché, avec une petite pierre ponce taillée en forme d'estompe, ou même avec le grattoir.

Dans la préparation de l'ivoire, quelques artistes emploient l'os de sèche au lieu de poudre de pierre ponce; mais alors il faut avoir soin qu'il n'y reste pas la moindre parcelle écailleuse, qui couperait et rayerait impitoyablement l'ivoire.

On se bornait autrefois, pour préparer l'ivoire, à le laver avec un coton imbibé de vinaigre blanc, d'alun ou même d'eau salée ou alcaline; mais ces procédés imparfaits pouvaient nuire aux couleurs.

Avant que de fixer l'ivoire sur le pupitre ou sur un carton, il faut le doubler d'un morceau de papier bien blanc, de même dimension, au moyen d'une colle légère d'amidon bien nette et bien blanche, en le mettant en presse sous quelque objet plat et pesant, afin qu'il ne gauchisse pas; on le fixe ensuite pour le travail, sur un carton et sur un pupitre, à l'aide de camions ou petites épingles.

On peut insérer entre l'ivoire et le papier blanc, une feuille très-mince d'argent ou de paillon; mais ce dernier, en s'altérant, finit par noircir par places, et produit alors des taches artificielles, au lieu de donner un éclat général et de la vigueur aux carnations ou aux étoffes légères sous lesquelles on l'a placé.

Quelle que soit la dimension de l'ivoire, il faut choisir de préférence la plaque qui aura le moins d'épaisseur, car sa transparence suit nécessairement une progression inverse. Plus l'ivoire est mince, moins il tend au jaune, plus il est influencé par le papier blanc ou le paillon posé dessous, dont l'éclat ou la blancheur traversent plus facilement.

Quand on veut arrondir l'ivoire, il faut prendre toujour garde à ce que la pointe des ciseaux soit concentrique au milieu de la plaque, sans quoi l'on risquerait de la faire fendre o éclater en travers. Au surplus, on pourrait ne s'occuper d cette opération que lorsque le portrait serait entièrement terminé, ou bien en confier le soin à une personne adroite et munie des outils nécessaires.

Blanchiment de l'ivoire.

La teinte jaunâtre que porte l'ivoire peut diminuer, si, pendant la belle saison, on l'expose au soleil, placé entre deu verres, en le préservant de la pluie; ou bien à la chaleur d feu en hiver, en le retournant dès qu'il se gauchit de côté o d'autre. Cette opération prolongée lui donnerait trop de ma et la rendrait tout-à-fait terne, et l'on doit la suspendre à temps pour ne pas lui enlever toute la transparence, qui es d'une si grande ressource dans le travail. Au surplus, ce n'es qu'après un certain nombre de teintes ou de travaux successifs, qu'on verra s'affaiblir cette tendance que l'ivoire conserve au teint jaunâtre (1).

Ovale.

Pour s'épargner, à chaque portrait, la peine de tracer mathématiquement au compas un ovale, quelques artistes on l'attention de se procurer une ou plusieurs petites glaces de cette forme, dans différentes dimensions, qui leur servent à tracer le contour de leurs portraits.

On peut même tracer plusieurs ovales de diverses dimensions, sur un carton que l'on glisse sous la plaque d'ivoire avant que de peindre, pour décrire approximativement le cadre au milieu duquel il faut disposer la tête, et dont la bordure doit plus tard arrêter correctement le contour.

(1) On trouve dans le tome XI de la Bibliothèque académique de *Seryes* un Mémoir sur les propriétés de l'ivoire, les moyens de conserver sa couleur blanche, et de la lui rendre quand il jaunit, par M. Brun-Néergard.

Garde-main.

Le garde-main consiste en un papier double bien collé, en ne bande de carton de Bristol, ou mieux encore en un fragent de plaque d'ivoire, qui a l'avantage d'offrir les tons tels u'on les emploiera.

Avant tout, il doit préserver l'ivoire du contact de la main t des petites ordures ou de la poussière qui pourraient tomber ır l'ouvrage pendant l'exécution. Par suite, il sert à essayer ᵹs couleurs et les tons avant que de les placer sur l'ivoire; 'est aussi sur le garde-main qu'on dépose ce qu'on peut avoir ris de trop de couleur, en ayant soin de ne pas frotter trop ɔrt le pinceau qui se détériorerait bientôt. On peut aussi se orner, après avoir collé l'ivoire sur le papier bien blanc qui ui sert de fond, à le fixer par quatre points sur une seconde euille de papier fort et bien collé, dont les bords repliés en lessus dépassent l'ivoire des quatre côtés; le bord supérieur léplié recevra les épingles qui fixeront l'ivoire au pupitre; le ɔord inférieur et les marges repliés plus ou moins recevront es essais de couleur et serviront de garde-main.

Pupitre.

Le pupitre sur lequel on pose l'ivoire peut être isolé, ou faire partie de la boîte de miniature décrite plus bas et figurée *Pl.* I, *fig.* 13.

Dans l'un ou l'autre cas, le pupitre est ordinairement couvert d'une serge ou drap vert, et s'incline à volonté à l'aide d'une crémaillère horizontale double ou simple.

Verres.

Comme pour l'aquarelle, on a deux coupes d'eau sur une assiette, l'une, consacrée au nettoyage des pinceaux, contiendra de l'eau pure qu'on aura soin de renouveler dès qu'elle prendra trop de teinte, et l'autre de l'eau gommée dont la préparation est décrite en tête de cette leçon.

Loupe.

Il est peu d'artistes qui ne l'emploient habituellement; elle est même tellement indispensable pour quelques-uns, qu'ils l'ont fixée à la hauteur de l'œil, sur un pied, comme la loupe des horlogers. Elle est d'un grand usage pour les hachés qui passent dans la lumière, dans le fini des chairs, et surtout dans les points éclairés ou scintillants qu'il est essentiel de toucher avec précision, esprit et fermeté, tel que le point visuel, les rayons de la pupille, les rehauts des ornements d'or ou d'argent, des perles, des broderies, etc.

On doit se défier de l'emploi habituel de la loupe; car, à moins d'offrir un vaste champ à l'œil, elle expose l'artiste à des défauts d'ensemble, en ne lui offrant que chaque partie du tout isolément.

Verre concave.

On peut aussi recourir, de temps à autre, aux verres plus ou moins concaves.

Placés à une distance variable à volonté, entre le modèle et l'œil du peintre, en offrant à ce dernier une réduction proportionnelle au portrait qu'il exécute, ils lui fourniront un moyen de comparaison d'autant plus facile que l'aspect du modèle se trouve réduit à la dimension de la copie.

Les personnes myopes sont naturellement obligées d'employer des besicles à verres concaves, périscopiques, qui sont préférés aujourd'hui; mais le raisonnement doit leur apprendre à se défier quelquefois de la manière dont elles voient certains contours ou la direction de quelques lignes que la concentricité des rayons visuels, dans le foyer concave, courbe plus ou moins, et qui deviendraient incorrects ou ne seraient pas en perspective, si on les copiait tels que ces verres les présentent; La Fontaine a dit :

Quand l'eau courbe un bâton, ma raison le redresse.

C'est dans la glace ou le verre noir, qu'après avoir arrêté le

trait de la figure et son ensemble général, il faut le vérifier à l'œil nu.

Verre noir.

Le verre noir, comme la glace, peut servir à vérifier l'ensemble d'un portrait; il offre le portrait renversé; et par ce moyen il fournit l'occasion de juger l'ouvrage sous un nouvel aspect. Mais on doit plutôt le consulter pour le dessin que pour la couleur, car on tomberait dans un coloris morne et triste, en le prenant pour guide des tons que sa teinte noire harmonise et rend sombres tout à la fois.

L'usage du miroir guide mieux sous les deux rapports, il est aussi bien antérieur, et l'on n'a fait que traduire ce qu'en disait, il y a plus de 200 ans, Pet. Grégoire de Toulouse (1) : « *Poterit et pictor ad speculum conferre et probare; detegit enim errata facilè.* »

Boîte-Pupitre.

La plupart des objets énoncés dans cette leçon, et qui sont nécessaires au miniaturiste, peuvent être contenus et renfermés dans une boîte appelée pupitre de miniature (*Pl.* I, *fig.* 13) (2). Le dessus, incliné à volonté à l'aide d'une crémaillère, forme pupitre; il est revêtu d'une serge verte, sur laquelle on fixe le portrait ou l'ouvrage à peindre; le tiroir se divise en plusieurs compartiments; celui du milieu reçoit les palettes; ceux des coins les godets, les tablettes, le broyon, etc.; dans ceux qui sont plus longs, on place les pinceaux, le fusain, les crayons, le compas, la pointe et les grattoirs, etc.

La boîte d'aquarelle, ou boîte de campagne, inventée par M. Berville, remplacerait avec avantage ce pupitre. Le couvercle, incliné à volonté, forme chevalet; deux recouvrements, en se renversant de chaque côté, allongent la surface de la

(1) *Syntaxeôn Artis Mirab.*, Lib. XXXI, cap. 5. Cardan et Scaliger, *de Coloribus; passim.*

(2) Cette boîte se trouve chez M. *Binant*, rue de Cléry, No 7.

table proprement dite. L'intérieur contient, dans des cases, outre l'attirail pittoresque indispensable, un stirator à jour.

Il resterait à parler des glaces convexes, des cadres métalliques et des bordures en bois façonnés ou rares ; en un mot, de tous les détails d'encadrement, assez étrangers du reste à l'artiste, et qui, soumis essentiellement aux caprices du jour, à la mode éphémère, peuvent et doivent être confiés aux marchands de couleurs, qui s'en acquittent avec le goût et le succès que la pratique seule peut assurer.

LEÇON TROISIÈME.

DESSIN.

> Le dessin a pour but d'imiter, par le trait,
> La forme qu'à notre œil présente chaque objet.
>
> WATELET, *l'Art de peindre.*

On ne peut guère supposer qu'une personne entreprenne de peindre la miniature, à moins d'études suffisantes et préliminaires du dessin.

Il y a trois périodes principales dans l'étude, ou, pour mieux dire, dans la pratique de cet art :

1° La copie d'un modèle dessiné lui-même ;

2° La copie d'un modèle en relief (la bosse) ;

3° La copie d'un modèle animé mobile ; en un mot, l'étude d'après nature.

En supposant, dans la première et la deuxième édition de ce Manuel, l'élève dans la période la plus défavorable ou la moins avancée, on avait inséré longuement les divers procédés propres à faciliter mécaniquement le dessin.

Les divers procédés du calque et du contre-calque, ceux de la réduction ainsi que l'emploi des carreaux, sont utiles aussi dans les moments de hâte. Quoi qu'il en soit, pour ne point grossir inutilement ce volume, on renverra le lecteur au *Manuel du Dessinateur*, faisant partie de l'*Encyclopédie-Roret*.

Il y a trop de différence entre un relief inanimé et l'étude de la nature colorée mobile, pour ne pas exiger beaucoup d'examen, une grande précision du coup d'œil, une grande fidélité de la main.

Le génie inventif de l'homme ne perd pas courage ; on a pu voir, à l'exposition des produits de l'industrie, ce qu'on pouvait attendre de la précision du Diagraphe de M. Gavard.

L'Agathographe et d'autres instruments se distinguaient aussi par leur simplicité; mais, il faut le dire encore, il ne semble pas donné aux instruments de suppléer entièrement à l'adresse de la main et de recevoir cette transmission, cette impression de volonté mentale qui est le fruit de l'observation attentive chez l'artiste.

Il est pourtant un procédé dont quelques miniaturistes n'ont pas dédaigné de faire usage quand le temps les pressait, et qui peut être de quelque secours quand il s'agit de dessiner d'après nature. C'est de tracer, conformément aux principes de Jean Cousin, sur des cartes séparées, plusieurs ovales de tête, divisés par face, de grandeur et d'obliquité variables. L'une de ces cartes, glissée sous l'ivoire, pendant la recherche du trait, sert à placer régulièrement les parties principales de la figure si le modèle a des traits réguliers, et fait évaluer, avec plus de précision, dans le cas contraire, l'irrégularité qu'ils peuvent offrir.

Il est une manière de dessiner qui doit beaucoup faciliter l'étude de la miniature; c'est de faire, d'après la bosse ou d'après nature, des portraits de petite dimension, modelés au crayon de mine, et estompés sur papier-plâtre. Ce genre, où les rehauts et les corrections se font par le grattage ou le polissage à la pierre ponce, a pris le nom de Stylographie.

La seconde période est un acheminement indispensable pour parvenir à la troisième.

On peut encore arriver plus sûrement et d'une façon plus directe au même résultat en employant pour ces portraits dessinés les pastels auxquels les fabricants de l'époque sont parvenus à donner une consistance et une fermeté longtemps désirées. Grâce à ces qualités, ces crayons colorés se plient aux dimensions les plus restreintes du portrait; la touche devient facile et spirituelle, de vague et de lâche qu'elle était avec les anciens pastels trop friables et trop mous. Un croquis fait par l'un ou l'autre de ces procédés, ou même avec des teintes d'a-

quarelle sur papier, peut être placé sous l'ivoire et guider à rechercher le trait et placer les teintes définitives du portrait.

Les crayons colorés de MM. Delaruelle et Ledanseur jouissent d'une réputation méritée. Ceux de M. Saint-Martin, exposés, ainsi que ses mines de plomb, en 1834, réunissent la médiocrité du prix à l'avantage de n'offrir que des tons primitifs et purs, dont les hachés successifs effectuent le mélange bien plus heureusement que ne le ferait l'amalgame dans les moules des matières colorantes, qui multiplierait en outre à l'infini l'assortiment de ces crayons.

Après avoir tracé l'ovale et massé le buste, on doit examiner, avant que de faire aucun trait de détail, quelles parties, dans le modèle, suivent la ligne verticale ou s'en éloignent dans leur direction.

Il faut, en se rappelant que le trait seul grossit les surfaces, examiner attentivement la coupe générale de la figure, le trait du nez; la ligne des yeux qui pourra se courber en dessus ou en dessous, selon que le modèle aura les yeux élevés vers le nez ou vers les tempes; la distance plus ou moins grande qui les sépare; la ligne des sourcils, celle de la bouche, qu'il faut se défier (au trait) de placer trop bas, trop loin au-dessous du nez, incorrection irréparable, dont on ne s'aperçoit souvent qu'en colorant; suivre avec exactitude les ondulations du contour de la joue profilée, de sorte que les creux, que les élévations correspondent aux traits qui se trouvent sur des parallèles horizontales; c'est un des grands moyens de ressemblance.

Dans les trois-quarts, il faut craindre surtout (au trait) de donner trop d'ampleur au côté fuyant de la figure; de faire, au contraire, l'œil de ce côté trop petit; la réduction qu'il peut subir est insensible, en égard au peu de distance, et cet effet de perspective est naturellement produit par sa position ordinaire dans l'ombre qui tend à rappetisser les objets. On doit observer une juste proportion dans le trait de la prunelle;

trop grande, elle produit un effet désagréable; trop petite, elle donne à l'œil un regard de colère ou d'étonnement. Le nez et la bouche n'exigent pas moins d'attention ; la lèvre inférieure est ordinairement plus ample que celle de dessus; l'une et l'autre offrent de grandes difficultés pour leur petit côté fuyant, dans le trois-quarts. L'examen attentif des portraits en miniature des meilleurs artistes donnera plus de notions à ce sujet qu'on ne doit en trouver ici.

LEÇON QUATRIÈME.

JOUR, POSE DU MODÈLE, — DESSIN, — TRAIT, — ÉBAUCHE, — FAIRES.

> Begin with caution; draw with reason; and proceed with judgement.
>
> PARSEY, *Art of miniat. Paint.*, p. 83.

En supposant à l'avenir le lecteur assez habile pour peindre d'après nature, on suivra, autant que possible, les opérations progressives de l'exécution d'un portrait, en faisant succéder cependant la leçon du travail à celle de l'ébauche, quoique leurs travaux distincts soient interrompus par ceux des fonds et des accessoires en passant de l'ébauche au travail et au fini d'une même partie, et que ces travaux distincts se reprennent séparément et tour à tour, comme pour les carnations.

Jour.

Léonard de Vinci et tous les auteurs qui ont écrit sur les arts conseillent le grand jour de préférence au jour accidentel, qui donne, il est vrai, des effets plus piquants et de plus grandes masses d'ombre, mais qui amortit l'effet général des parties sombres en les privant de l'air et des reflets que le grand jour multiplie. Les jours d'atelier viennent du nord ou du midi; ces derniers seraient de beaucoup préférables aux autres, si l'état du ciel n'y produisait pas des changements plus sensibles; car ils donnent plus de chaleur, plus de vie au modèle, et leurs reflets sont bien plus francs.

Pose du modèle.

L'éloignement du modèle, proportionné à la vue de l'artiste, devrait être, à la rigueur, de trois fois la hauteur du modèle assis.

Comme dans le dessin d'après la bosse, il faut placer le modèle de manière à ce que ses yeux soient à la hauteur de ceux du peintre; sans cette précaution on le verrait en dessus ou en dessous, ce qui modifierait l'aspect des traits.

Pour donner de la grâce, de l'intérêt, de la vie au portrait, il est bon d'indiquer par sa pose un mouvement, un commencement ou une fin d'action intelligible; ce moyen évite l'immobilité glaciale que produisent la tête et le buste placés dans la même direction, soit de face, soit de trois quarts ou de profil, rien n'est moins gracieux, rien ne ressemble plus, disait un amateur distingué, à des soldats sous les armes ou en faction. On croisera les mouvements; si l'on oblique le buste d'un côté, l'on penchera la tête en sens inverse. Dans les portraits de Titien, de Rubens, de Van-dyck, de Philippe de Champagne, l'action, la vie, le mouvement animent la ressemblance et rendent leurs ouvrages aussi admirables de sentiment que d'exécution.

Ceux d'Augustin et de MM. Isabey, Saint, Mansion, Millet, Parant, etc., sont des modèles de grâce dans la pose, de goût dans l'agencement des draperies, dans la disposition des accessoires et l'ensemble général. Il faut en dire autant des miniatures de M[me] de Mirbel.

Dessin.

Quelle que soit la grandeur de l'ivoire sur lequel on doit peindre, il est de règle générale de laisser au moins une demi-tête, c'est-à-dire deux parties d'espace ou d'air au-dessus du sommet de l'ovale et le bord de la tête.

Cet espace augmente ou diminue selon que la personne est de grande ou de petite taille. Il vaudrait mieux, même lorsqu'elle ne serait pas très-grande, laisser plus d'air au portrait que de rapprocher trop la tête du bord supérieur de l'ivoire.

L'œil le plus près dans un portrait buste de 3/4 peut occuper le centre de la largeur de l'ivoire, et le menton la moitié de la hauteur. Cette règle n'est pas invariable, surtout dans

les portraits avec les mains. On a vu dans la Leçon III, p. 64, de quelle utilité pourrait être une ébauche ou croquis sur papier placé sous l'ivoire, que l'on ne fixe par les quatre angles qu'après avoir disposé la tête d'une manière convenable à l'ensemble du portrait.

C'est alors qu'on doit se rappeler les principes de dessin de Jean Cousin et les proportions qu'il a données, non pas pour les corriger, si elles sont différentes dans le modèle, mais pour saisir, pour apprécier ces différences qui constituent les variétés innombrables des physionomies, et les accuser juste dans le trait de la copie; en un mot, pour obtenir la ressemblance sans charger, sans faire de caricature.

Trait.

Le trait se fait avec un crayon de plomb, de cuivre, d'argent ou d'or, qui marque sans rayer sur l'ivoire. Les fautes ou faux traits s'enlèvent au grattoir; si la place qu'ils occupaient s'était graissée, on la poncerait en outre avec l'estompe de pierre-ponce. A moins d'une grande habitude du dessin, on doit d'abord chercher la masse et le trait sur un papier à part; l'y retoucher, l'y épurer, pour le calquer ou simplement lui superposer l'ivoire; par cette précaution, que les meilleurs artistes ne dédaignent pas de prendre, la surface ménagée recevra mieux le coloris.

Le trait n'étant, dans les arts du dessin, qu'un moyen de convention, l'artiste doit toujours le dessiner de manière à ce qu'il disparaisse en peignant. Il faut que, dans l'ouvrage comme dans la nature, les objets se dessinent les uns sur les autres, moins par des lignes que par leurs couleurs locales, qui se serviront mutuellement de champ, ainsi que par les oppositions que l'art du peintre sait dissimuler, tout en tirant d'elles un très-grand parti.

Le trait doit donc être accusé avec moins de dureté que de finesse et de précision, et les coups de force ne doivent s'em-

ployer que dans les endroits les plus sombres et les plus creux où le jour ne pénètre pas.

Lorsqu'il s'agit d'arrêter le trait du crayon, fragile et sujet à s'effacer, on prend un pinceau de petit-gris assez long pour être bien élastique, souple et coulant, et assez fin de pointe pour faire un trait bien net et peu large, mais cependant plus nourri, lorsqu'on appuie sur le pinceau pour les coups de force ou de sentiment.

C'est avec le carmin brûlé, le précipité rouge ou le rouge-mars, détrempés de l'eau seulement nécessaire pour les rendre maniables, qu'on repasse au pinceau le trait dans les carnations. Les faux traits ou incorrections se réparent après les avoir enlevés au grattoir.

Les traits des autres objets doivent être repassés au pinceau avec leur teinte locale, et la couleur qui forme le type, mais affaiblie.

Les objets blancs ou légers, comme les gazes, la soie, les mousselines, etc., se tracent avec de l'outremer très-pâle.

Que le trait soit coulant, fin et spirituel, nourri par un tremblé imperceptible, et jamais arrêté sèchement et d'une manière dure. C'est un défaut que les commençants ont peine à éviter, et contre lequel il est bon de les prémunir.

Ébauche.

Le trait une fois arrêté au pinceau, et la ressemblance assurée par un examen attentif du modèle, au travers du verre concave, et de la copie dans la glace ou le verre noir, qui rendent plus sensibles les incorrections d'ensemble, il faut procéder à l'ébauche.

Le travail de l'ébauche des carnations se fait comme à l'aquarelle, c'est-à-dire en coulant à l'aide d'un pinceau de petit-gris bien rond, large et carré par le bout.

La couleur ne doit être liquide qu'au point suffisant pour qu'elle puisse s'étendre par le frottement abondant et facile du

pinceau; les commençants doivent se garder d'y mettre trop d'eau, ce qui, à la vérité, rend la teinte plus facile à étendre, mais produit un effet plus sec, plus plat, et reste plus longtemps à sécher.

L'ébauche des fonds exige un pinceau de martre bien fourni de poils, court, gros et carré, ou méplat de la pointe. La Leçon VIe contiendra plus de détails à cet égard ; car les artistes ont l'habitude de terminer les fonds sur l'ébauche même, et, pour ainsi dire, sans désemparer.

On doit d'abord étudier attentivement les tons du modèle pour juger quelle couleur y peut dominer. Il faut commencer par les parties les plus ombrées de la figure, comme le dessous des sourcils, l'ombre du nez, celle des lèvres, du menton, des oreilles, des pommettes et du cou.

Ébaucher ensuite les tons de demi-teintes et ceux des reflets.

Le brun mars bistre, la terre de Cassel ou de Sienne brûlée, la terre de Cologne et la terre d'Ombre, sont, ainsi que les précipités rouge et violet, et le rouge mars, la base de l'ébauche des ombres et des parties creuses de la tête, qu'il faut avoir soin de faire d'un ton chaud.

L'ocre jaune, et surtout l'outremer, celle des demi-teintes, qu'on peut verdir ou échauffer à volonté à l'aide du noir de bougie et de l'ocre de Rue.

Le ton local de l'ébauche des chairs se compose ordinairement, pour les femmes et les enfants, de brun rouge, de laque, et d'ocre jaune.

Pour les adolescents, un peu moins de laque.

Pour les hommes faits, encore moins, mais plus d'ocre.

Pour les vieillards, du rouge mars capucine, du brun rouge, de la laque et de l'ocre jaune, glacés en dernier lieu de terre d'Ombre et de brun mars bistre.

Dans l'ébauche, on doit toujours, en couchant les tons, commencer par leur milieu, ou l'endroit le plus coloré, en

dégradant ensuite vers la place où ils se fondent par des demi-teintes à d'autres tons plus clairs, ou à des tons de reflets pour lesquels on emploie le mars bistre et la terre de Sienne, quand ils sont jaunâtres.

La variété des demi-teintes est trop grande pour qu'il soit possible d'en donner ici la composition.

En les étudiant avec soin, l'on verra de quelle couleur elles sont plus fortement empreintes; si le jaune, le rouge ou le bleu y dominent, pour les faire aussi dominer dans le mélange du ton d'ébauche. On couchera les demi-teintes comme les ombres, ayant soin de les alléger et de les fondre, en les approchant des espaces réservés aux clairs et aux lumières pures, tels ordinairement que le front, le bout du nez, les joues, le menton, etc. Ces espaces devront être réservés plus grands : on les rétrécira en finissant, à l'aide de teintes lumineuses pointillées.

Les demi-teintes des chairs sont le grand écueil de l'élève miniaturiste : on reviendra sur celles qui se rattachent à telle ou telle partie de la figure, dans la V[e] Leçon.

On doit se garder de donner trop de vigueur aux teintes de l'ébauche, et surtout aux ombres, dans lesquelles on aurait de la peine à ramener de la transparence en finissant.

La terre de Sienne pointillée peut éclaircir celles qu'on aurait trop foncées.

L'outremer et le noir de bougie assourdiront celles qui seraient trop rouges.

Un portrait, dont l'ébauche offre les tons parfaitement semblables à ceux du modèle, est à moitié fait, puisque l'artiste n'a plus qu'à travailler par haché ou pointillé, et finir dans les mêmes tons ; il mène alors d'un pas égal et la couleur et le modèle.

Il faut supprimer immédiatement au grattoir toute teinte d'ébauche non satisfaisante, parce qu'il est plus rare de réus-

sir en la modifiant par une seconde teinte, que de l'enlever par place et de la rendre plus sourde.

L'enlèvement au grattoir donne la facilité d'en coucher une nouvelle avec franchise et sûreté.

Il n'est ici question que de l'ébauche des masses; plus tard (Leçon VIIIe), en indiquant les couleurs propres au fini de la miniature de chacune des parties de la figure, on rappellera les couleurs employées dans l'ébauche de ces parties, ce qui ferait ici double emploi.

Une fois l'ébauche arrêtée, il faudra préparer le fond, s'il est uni. Il sera le sujet de la Leçon VII.

Faires.

On appelle faire, la manière de se servir du pinceau en peignant. Cette manutention parvient rarement à se dissimuler entièrement à l'œil expérimenté qui en saisit l'empreinte. On dit un faire large, facile, léché, pénible ou maniéré.

Le faire de l'ébauche doit être, comme on l'a vu, large et léger; il approche beaucoup de celui de l'aquarelle, puisqu'il consiste en teintes déposées abondamment, et dont on adoucit les bords. Cette manière d'opérer s'appelle *couler*.

Il y a en outre, en miniature, deux faires différents : le haché et le pointillé.

La nature des objets à représenter indique en général au peintre auquel des deux il doit recourir.

De bonnes gravures, des dessins bien maniés, ne sont pas sans utilité à cet égard; ils peuvent apprendre de quelle manière il faut indiquer le mouvement des muscles et des chairs, par des hachures plus ou moins longues ou divergentes, et le fini dans les endroits lumineux, par un travail plus ou moins gros ou serré.

La même étude doit s'appliquer à la plupart des étoffes, qu'on traite ordinairement par le haché.

Un faire pointillé trop fini, trop passé, produit fréquem-

ment un aspect froid, sec et plat. La timidité des commençants leur fait adopter cette manière, dont la monotonie et la raideur sont les moindres résultats. Réservé pour les parties les plus fines des carnations, le pointillé, traité par un bon peintre, leur donne du velouté et de la transparence; traité avec timidité ou lourdeur, par une main inhabile, il ne produit qu'une espèce de mosaïque composée de points ronds, discolores, dont le chatoiement fatigue l'œil. Il faut le plus grand talent pour parer à la lourdeur et à l'opacité du pointillé, en variant la forme et la disposition des points, et pour dissimuler ce qu'il a coûté de peines et de soins.

Le faire par hachures devient d'un usage plus général; c'est vraiment celui des artistes, auxquels sa manutention rappelle mieux l'exécution du dessin au crayon, et le brossage de l'huile. Avec de la hardiesse, on acquiert bientôt, dans le haché, du sentiment, de la dextérité, de l'esprit et du moelleux.

La longueur, l'inclinaison, le croisement des hachures ou leur parallélisme varient selon les objets qu'on représente; elles forment des losanges plus ou moins allongées, ou bien elles sont repiquées à l'une de leurs extrémités selon l'objet qu'on veut peindre. Ce faire est plus expéditif, plus artiste que le pointillé, dont il n'a pas la monotonie et les autres désagréments. On peut en varier à l'infini le travail, par la combinaison multipliée et diverse des hachures, par leur développement plus ou moins grand; enfin, il offre une série de ressources et de partis, que la minime étendue d'un point rond ou régulier, et par conséquent peu susceptible d'esprit, ne saurait compenser.

Quelque faire que l'on adopte, selon les circonstances et les objets, on doit s'habituer à n'humecter la couleur qu'autant qu'il est indispensable pour pouvoir peindre. Il faut éviter de la noyer, c'est-à-dire d'employer trop d'eau, manière vicieuse, qui force d'abord à déposer sur le garde-main ce que le pinceau contient de trop liquide, et par conséquent la

partie la plus fine du ton, et qui expose ensuite à faire goutte sur l'ivoire. Cet accident nécessite de la patience, car on ne peut le réparer qu'après avoir enlevé cette goutte au pinceau ou au grattoir, quand elle est parfaitement sèche.

On doit aussi, dans l'un et l'autre faire, éviter de travailler longtemps à la même place, et d'y revenir avant que les hachures de dessous, ou le pointillé précédent, ne soient parfaitement secs : on risquerait de les détremper, et au lieu d'ajouter à un ton déjà placé, on finirait par l'enlever; inconvénient majeur à éviter.

Si le croisement multiplié des hachures et l'accumulation de quelques points viennent à former de petites épaisseurs, il faut, dès qu'elles sont sensibles, les enlever au grattoir, car elles acquerraient de plus en plus de volume, si l'on continuait à travailler sans les effleurer ou les enlever avec cet instrument, bien tranchant (1).

L'usage du pinceau, dont il est parlé dans la deuxième Leçon, est trop long et trop incertain pour le recommander ici. Le grattoir est de beaucoup préférable, et chaque fois qu'on indiquera ce procédé, les personnes habituées à celui du pinceau, pourront faire le choix que la circonstance leur commandera.

La marche qu'on suit ordinairement, en miniature, est de placer :

1° La teinte locale ou naturelle, particulière à chaque objet;

2° Les ombres;

3° Le ménagement des clairs, ou le dessous des clairs eux-mêmes;

4° Les demi-teintes, passant de la teinte locale aux clairs;

5° Les reflets;

(1) Voir ci-dessus, page 6.

6° Le rehaut des clairs, les coups de force dans les ombres.

Mais cette marche n'est pas tellement rigoureuse que la plupart des artistes ne commencent, comme dans l'ébauche des carnations, par les tons les plus vigoureux ou les plus ombrés de chaque objet, en les dégradant successivement pour la teinte locale, pour les demi-teintes et les reflets.

La grande difficulté qu'offre la miniature, celle qui en constitue réellement le travail, résulte de l'exclusion absolue de teintes composées liquides ou au moyen du blanc pour les carnations. Le blanc, si utile à la gouache pour modifier les tons, les éclaircir, en s'introduisant dans les mélanges, est tout-à-fait banni du travail des carnations, où la surface de l'ivoire ménagée le remplace; on n'emploie de rehauts de blanc peu gommé que dans quelques points, comme les yeux, le bout du nez, etc.

Une fois l'ébauche des carnations sèche, il est bon de s'habituer à hacher et à pointiller successivement, et l'une après l'autre, chacune des couleurs qui entrent dans la composition des teintes que l'on veut finir. Il ne faut plus mêler ces couleurs ensemble à l'aide de l'eau gommée, pour hacher et pointiller avec leur mélange : cette opération, qui constitue l'aquarelle, peut offrir autant de transparence, mais jamais autant de vigueur ni d'intensité.

Ce mode d'opérer par couleurs placées isolément offre de grandes difficultés dans son adoption. Le pointillé ou le haché sont trop serrés; s'ils sont trop larges ou trop gros, ils produisent alors l'effet d'un treillis composé de mailles, ou de lignes de diverses couleurs.

Un travail haché ou pointillé, bien égal, bien uni, bien franchement traité, produit au contraire un effet mystérieux, dont on ne peut deviner la marche, lorsque le grattoir a épuré les demi-teintes, et que l'harmonie est devenue générale à l'aide de glacis aqueux habilement superposés.

LEÇON CINQUIÈME.

CARNATIONS EN GÉNÉRAL. — TEINTES LOCALES, OMBRES, DEMI-TEINTES ET CLAIRS; REFLETS, REHAUTS. — PARTIES DE LA FIGURE.

> Le coloris est essentiel à la ressemblance. Deux choses sont nécessaires dans le coloris : la justesse des teintes et l'art de les faire valoir.
>
> R. De Piles, *Cours de Peinture*, portr. 271.

On a vu que l'ébauche doit se faire par des teintes aqueuses (c'est-à-dire sans mélange de blanc), formées de l'emploi de plusieurs couleurs pures, dont l'ocre jaune, la laque de garance et le bleu d'outre-mer peuvent être regardés comme les types ; enfin modifiées dans les ombres par les bruns analogues.

Il serait encore plus difficile qu'inutile de donner ici une liste des teintes locales des chairs et de leur composition. Elles varient à l'infini dans la nature, non-seulement suivant les parties qu'elles colorent, mais encore selon qu'elles sont éclairées ou reflétées par des objets environnants. Aussi, Violet a raison de proclamer:

« Le mélange des couleurs, chose la plus embarrassante et la moins facile à démontrer, parce qu'on ne peut déterminer les teintes imitatives de la nature qu'en la voyant sous ses yeux. »

Dans la composition de tous les tons, on doit s'attacher à discerner, dans le modèle, quelle couleur primitive domine dans la teinte qu'on veut imiter; cette analyse heureusement répétée, on fait dominer aussi cette couleur dans l'ouvrage, en superposant tour-à-tour celles qui ne sont que secondaires ou tertiaires.

CARNATIONS.

Teinte locale.

Cette teinte demande l'examen le plus attentif, puisqu'elle est la base du coloris. En effet, souvent il suffit de la foncer à l'aide de couleurs plus brunes ou plus rouges, pour obtenir les ombres, et de la modifier par des couleurs plus jaunâtres ou plus claires, en général, pour obtenir les demi-teintes, les reflets et même la lumière.

Les teintes locales de femmes et d'enfants ont pour base la laque rehaussée d'ocre et de vermillon dans les parties saillantes ou colorées, telles que les pommettes, le nez, le menton, les oreilles.

Celles des jeunes gens et d'hommes faits, les rouges mars.

Celles de vieillards, le brun rouge, la laque, le mars bistre et l'ocre jaune comme glacé.

Ombres.

Il suffirait naturellement de foncer les teintes locales pour obtenir les ombres; et l'on emploierait à cet effet la terre de Sienne brûlée, celle de Cologne et de Cassel, d'un brun foncé, le mars bistre plus jaunâtre, le brun mars capucine, le brun Van-Dyck et le précipité qu'on ajoute pour les coups de force.

Les ombres des carnations de femmes et d'enfants sont loin d'avoir la même densité que celles des hommes et des vieillards, surtout si la peau est blanche. Elles se composent alors d'ocre, d'outremer, et d'un pointe de laque et de précipité.

Celles d'hommes exigent de l'ocre de Rue, du mars bistre ou capucine, ou mieux de la terre de Sienne brûlée, et du précipité.

Celles de vieillards, du mars bistre, de la terre de Sienne brûlée, et du précipité pour les endroits les plus foncés.

On sait que la plupart de ces terres demandent un broyage parfait; leur emploi est assez difficile pour qu'on s'attache à

bien épurer le travail à l'aide du grattoir quand elles sont sèches, afin d'ôter les épaisseurs ou petits agglomérats qu'elles peuvent former.

Demi-Teintes.

La difficulté de bien rendre les demi-teintes est insurmontable, si l'analyse n'en a pas été faite attentivement.

Au cas de non-réussite, on doit les enlever dès l'ébauche au grattoir, et les tenter de nouveau.

Les demi-teintes des carnations sont généralement verdâtres, grisâtres ou bleuâtres. Leur finesse est d'autant plus grande qu'elles recouvrent des parties plus délicates, où le tissu cutané laisse apercevoir les veines, etc.

L'outremer et la laque, ou bien le précipité, donneront les demi-teintes bleuâtres; l'outremer et l'ocre fourniront aussi celles qui sont verdâtres; le précipité ou la laque et l'ocre jaune entrent dans la composition des demi-teintes d'un ton vert, en faisant dominer plus ou moins le dernier, suivant l'intensité de la couleur; on ajoute du précipité rouge dans les demi-teintes d'hommes et de vieillards.

L'outremer, le précipité et le noir d'ivoire ou de bougie fournissent les demi-teintes grisâtres.

Celles qui sont grises-bleuâtres se composeront d'outremer et d'ocre, de mars bistre et de Sienne naturelle en très-petite quantité.

Toutes ces demi-teintes se fondent du côté des clairs ou lumières par un haché très-fin de vermillon ou de laque, dont on modifie la couleur avec de l'ocre jaune que l'on fond insensiblement jusque vers le milieu des lumières.

Clairs ou Lumières.

L'exclusion du blanc dans la composition des tons des chairs est un grand perfectionnement apporté dans la miniature, qui, avant cette réforme, offrait, dans les carnations, un aspect opaque et gouacheux. Aujourd'hui la surface mate

de l'ivoire est réservée pour les clairs, dont il faut ménager l'espace un peu plus grand, afin d'avoir la ressource de fondre les demi-teintes dans ce clair, soit tout à l'entour, soit d'un ou de deux côtés, de manière à ce que le passage ou la transition entre ces tons soit insensible. Le grattoir peut être d'un grand secours dans ce travail, l'un des plus difficiles à bien exécuter.

Reflets.

Les reflets bien sentis et bien exprimés avec la teinte qui peut leur être particulière, sont de la plus grande ressource dans tous les genres de peinture. Leurs variétés et les modifications de leurs nuances sont innombrables, comme les objets ou les accidents qui les produisent. C'est une des choses qu'on exécute le plus mal d'idée, c'est-à-dire sans le secours de la nature. Des reflets outrés nuisent à l'harmonie générale, au repos et à l'effet. L'absence de reflets ôte l'air et colle les objets les uns sur les autres. Avant que de les préparer, il faut examiner avec soin et l'objet ou les objets qui les produisent, et celui qui les reçoit, sous le rapport ou de l'éclat ou de l'éloignement. Des reflets vrais et bien exécutés donnent de l'harmonie, de l'air, du modèle à un portrait; de l'harmonie parce qu'ils servent de transition de l'ombre d'une partie à celle qui lui sert de champ; de l'air et du modelé, en faisant tourner l'objet, dont ils modifient les contours, qui, sans leur secours, se cerneraient et se découperaient durement, comme les surfaces plates et angulaires, privées ordinairement de reflets.

Le ton dominant du reflet une fois bien déterminé, il faudra l'employer franchement et avec beaucoup de netteté, parce qu'il exige, comme les demi-teintes, de n'être pas fondu trop avant dans l'ombre; sans quoi l'on produirait, à la vérité, une certaine harmonie, si l'on peut appeler harmonieux un ouvrage dont les ombres n'ont plus de valeur, et les lumières

et les reflets plus d'éclat, de fraîcheur, et de transparence, mais qui semble recouvert d'une gaze ou d'une glace mal polie.

L'ocre, l'ocre de Rue, la terre de Sienne brûlée, le mars bistre et l'outremer, sont la base des reflets de chairs, suivant qu'ils tirent sur le jaune, le vert, le rouge ou le bleu.

PARTIES DE LA FIGURE.

Après avoir décrit la manière d'ébaucher les carnations et celle d'en composer les teintes en général, il est temps de passer aux détails relatifs à l'exécution spéciale de chacune des parties de la figure en particulier.

Front.

Pour la teinte locale, après avoir attentivement consulté le ton local ou dominant, on y ajoute le brun le plus analogue pour l'ombre, de l'outremer et de l'ocre pour les demi-teintes fines, bleuâtres ou verdâtres des tempes; on réserve les lumières en les approchant d'un pointillé d'ocre, soutenu par un dessous de laque ou de vermillon.

Le travail du ton local et de l'ombre doit se passer en dégradant jusqu'au-delà de la racine des cheveux et sur la place qu'ils peuvent recouvrir autour du front. Ce procédé laisse entrevoir la chair au travers des cheveux, quand ils sont finis; il harmonise et dissimule une transition qui, si elle était trop brusque, ferait perruque.

La partie la plus lumineuse du front est ordinairement le dessus du sourcil, du grand côté dans un portrait de trois-quarts, éclairé en avant; elle se rapproche plus ou moins du milieu du front, selon qu'on oblique le modèle. C'est à cette place qu'on doit réserver une lumière large, brillante, et pure de ton.

L'ombre des cheveux sur le front étant pour ainsi dire reflétée, participe et de la couleur des cheveux et du ton local ou des ombres du front. La partie la plus rapprochée de la ra-

cine demande des teintes faites avec des terres brunâtres; en l'éloignant, on fait passer l'ombre dans les carnations, à l'aide d'outremer et d'une pointe d'ocre.

Yeux.

Les yeux étant bien massés par l'ébauche, quand l'ensemble en a été vérifié, corrigé, il faut procéder au travail de miniature, proprement dite, avec une attention d'autant plus grande que le plus léger défaut dans cette partie de la figure peut nuire beaucoup à la ressemblance, et qu'il faut l'enlever immédiatement au grattoir pour la refaire. Toute retouche de correction étant interdite par d'autres tons, on doit éviter avec soin d'altérer le trait que l'ébauche accuse encore; il faut le conserver avec assez d'art pour qu'on le sente, pour qu'on le devine, plutôt que de le laisser traverser distinctement. On se gardera bien, surtout, de commencer le travail de l'œil par un trait de vermillon pour dessiner les paupières et le contour de l'orbite.

Il faut ombrer d'abord le dessous des sourcils d'une teinte de rouge mars et de laque, que l'on pointille, même sur la place que couvriront les sourcils; que la teinte soit posée de manière à bien conserver la forme et la direction des sourcils et leur épaisseur: enfin qu'elle se fonde et passe d'une manière insensible dans la demi-teinte bleuâtre qui couvre les tempes.

Quand le ton local des paupières est déterminé, on l'emploie à dessiner les parties de l'œil, en ajoutant un peu de laque vers les extrémités pour les rendre violâtres, et un peu de brun rouge ou de précipité pour ombrer l'épaisseur de la paupière supérieure.

Le ton local de la paupière inférieure est ordinairement plus coloré; l'épaisseur, recevant le jour qui glisse dans toute sa longueur, sera plus claire que la paupière même : on la fera de laque, rehaussée d'ocre dans la demi-teinte passant à la lu-

mière. Si la carnation générale du portrait est claire, il faut n'employer que peu de laque, et plus d'ocre dans les demi-teintes et en l'affaiblissant beaucoup dans le clair.

On ne doit s'occuper des sourcils que lorsque l'ensemble de l'œil est terminé. Quant aux cils, les bons maîtres n'en accusent l'effet, ou plutôt la masse, que dans des ouvrages d'une assez grande dimension.

Le blanc de l'œil ne doit pas avoir trop d'éclat; sa forme sphéroïde et son abritement sous les paupières y motivent une demi-teinte et des reflets très-clairs, à la vérité, mais qui le teintent sensiblement, comme on s'en convaincra bientôt par un examen attentif. Loin d'être d'un blanc intense, il vise ordinairement au jaune, au bleu ou au vert, et cette tendance, exprimée par une demi-teinte d'une grande finesse, sans nuire à son éclat que les parties ombrées et caves qui l'environnent font suffisamment valoir, est d'une grande ressource pour l'harmonie générale de la tête.

Il faut réserver le blanc pur pour la pupille, sur l'endroit de l'œil où le jour scintille d'une manière énergique.

Le blanc de l'œil se fait généralement d'un ton léger, d'ocre pour la teinte locale et les demi-teintes, et d'outremer dans la portion tournante. La laque et le précipité servent à retoucher les glandes lacrymales, préparées d'abord de vermillon touché d'ocre jaune pour le clair. Mais il faut employer la laque avec beaucoup de discrétion; car cette couleur, trop dominante dans le travail des yeux, leur donne un air malade ou larmoyant.

La prunelle doit être traitée avec esprit et liberté, et le chatoiement qu'elle produit peut embarrasser l'artiste dans la recherche du ton local et la position des reflets et des ombres. Elle se prépare ordinairement d'outremer et quelquefois de bleu de Prusse bien épuré, dont le ton verdâtre convient mieux, ainsi que de bistre et de Sienne brûlée, et se dessine

d'un contour d'indigo ou d'une pointe de précipité violet du côté ombré.

Il ne faut pas craindre de donner beaucoup de vigueur à la rétine, car l'examen de la nature montre ses tons plus foncés que ceux des ombres les plus fortes de la tête. Il faut ménager les clairs avec soin, et donner beaucoup de vérité au ton du reflet opposé au point visuel, qui doit être franc et brillant.

On ne doit s'occuper des points lumineux que lorsque les yeux sont achevés. Quelques artistes même ne les placent qu'en terminant le portrait. Il faut, à cet effet, bien garnir de blanc un pinceau dont la pointe soit parfaite, et déposer la couleur perpendiculairement, de manière à ce qu'elle forme, en séchant, un point arrondi et en saillie.

Nez.

La teinte locale, l'ombre et les demi-teintes sont en général les mêmes que celles des joues. L'extrémité inférieure étant ordinairement plus colorée dans la nature, exige davantage de rouge mars ou de vermillon. Les narines se repiquent de précipité bien gommé et de terre de Sienne brûlée. La terre de Sienne et l'ocre servent à colorer toute la partie inférieure et reflétée. L'ombre portée du nez doit être d'un ton chaud, harmonieux, assez fin pour ne pas se découper sèchement sur la joue, et cependant accuser suffisamment la silhouette.

Il faut éviter de mettre trop de laque dans l'extrémité et le dessous du nez ; préférer le rouge mars ; modeler les clairs réservés d'ocre jaune ou de vermillon. Si la carnation du modèle est claire, on rehausse d'un petit méplat, ou point de blanc peu gommé, le point angulaire brillant du bout du nez qui reçoit la lumière, et l'angle de la facette d'un point de vermillon.

Bouche.

La bouche offre aussi de grandes difficultés : il faut se défier de la placer trop loin au-dessous du nez en dessinant; car cette distance augmente, pour ainsi dire, quand on en vient à colorer. Il faut, après en avoir bien épuré le trait, comme on l'a dit à cet article, le respecter dans l'ébauche, de manière à ne pas déranger la disposition de cette partie; placer le milieu de la bouche bien verticalement au-dessous de la séparation des narines; ne pas trop donner de valeur au côté fuyant, qu'il faut beaucoup d'habileté pour bien mettre en raccourci par le trait, la couleur et le modelé des teintes et des reflets, dont le coloris est généralement moins clair que celui de la moitié plus rapprochée.

La lèvre supérieure, vue en perspective et en demi-teinte, offre moins de développement que l'inférieure, qu'on voit plutôt en dessus que de niveau. Celle-ci sera donc plus ample, plus colorée, et exigera une grande finesse de ton.

On doit éviter de remonter les coins de la bouche en les repiquant; la physionomie deviendrait grimaçante au lieu d'être agréable. Il en est du mouvement de la bouche comme de l'expression des yeux; il faut saisir l'un et l'autre au commencement d'une séance, lorsque le modèle est, comme on dit, frais, et les peindre à son insu, sans l'en prévenir, afin d'éviter le prétentieux et l'affectation qui résulteraient de son attention et du soin qu'il mettrait dans la pose de la bouche et des yeux. Ces parties essentielles perdraient le caractère habituel, qui aide tant à la ressemblance, ou plutôt qui constitue lui-même la ressemblance.

L'ébauche de la bouche se fait de laque, de rouge mars et d'outremer pour les hommes.

De laque, de rose mars et de vermillon pour les femmes et les enfants.

De terre de Sienne, de mars capucine, de laque et d'ocre

pour les vieillards, dont les lèvres affaissées n'ont guère plus de vigueur que la teinte locale des chairs.

On pointillera les clairs réservés de vermillon et de laque rouge-cerise.

Le précipité et la terre de Sienne brûlée servent aux vigueurs.

La lèvre inférieure exige toujours un ton plus coloré, et, selon les circonstances, on finit avec moins de brun rouge et plus de vermillon que dans la lèvre supérieure. Plus de laque rose pour celles des enfants, des femmes et des jeunes gens. L'ombre portée par la lèvre supérieure exige de l'outremer et du mars bistre pour les hommes, et l'entr'ouverture des lèvres peut se faire de rouge mars et de précipité rouge.

Les coins de la bouche se repiquent de carmin de garance brûlé, d'outremer et de brun n° 4, ou bien de Sienne brûlée et de précipité, pour les hommes faits; de terre de Sienne mêlée de laque, ou d'ocre mêlée de carmin, pour les femmes et les enfants.

Le bord ou l'arête des lèvres exige de l'ocre et de la laque, et l'ombre portée de la lèvre inférieure, de la terre de Sienne et de l'outremer. On pointillera davantage de bleu, si la barbe du modèle est de couleur foncée.

Menton.

Les teintes locales, celles d'ombre ainsi que les demi-teintes sont les mêmes que pour la carnation des joues du portrait; on les remonte cependant de ton en finissant, ou avec l'ocre, si la carnation est brillante et fraîche, ou avec le brun rouge, si elle est colorée, et de l'outremer, si la barbe du modèle est foncée; car lors même que cette partie ne serait pas plus colorée dans la nature, la lumière ayant glissé depuis le front, y arrive moins vive, et en rend les tons plus fermes et d'un coloris moins brillant. Le reflet du menton est plus chaud que celui de la pommette des joues;

et son ombre portée sur le cou, ordinairement très-vigoureuse, exige de la terre de Sienne brûlée, de la laque, du précipité et du brun mars dans les hommes. La teinte locale du col et de la poitrine, ou celles des étoffes qui les approchent, doivent influencer ce reflet, qu'il est important de bien accuser pour faire circuler l'air autour de la tête, et de la détacher du buste.

Oreilles.

La franchise des tons de l'oreille n'offre pas de difficultés; on emploie ordinairement la teinte locale du menton et celle des ombres, en ajoutant plus d'ocre ou de rouge mars, selon le coloris du modèle. La laque sert à colorer l'oreillon qu'on a ménagé; l'ocre, les contours et les arêtes aussi ménagés. Les sillons et les replis se repiquent de précipité et de brun nº 4; les clairs se rehaussent d'ocre et de laque pour les femmes et les enfants.

Cou, poitrine et bras.

Leurs teintes locale et d'ombre sont les mêmes que celles de la face; mais plus colorées, soit par l'ocre ou le brun rouge pour les hommes, soit par la laque et le vermillon pour les femmes et les enfants. Les demi-teintes verdâtres se font d'outremer, de laque et d'ocre; les reflets demandent plus d'ocre ou même de jaune doré; le mars bistre, la terre de Sienne et le précipité rouge servent aux demi-teintes des bras, surtout dans les hommes; celles de la poitrine offrent une foule de tons très-fins, dont l'outremer, influencé d'ocre ou de laque, donne les effets bleuâtres, verdâtres ou rougeâtres.

L'étude des demi-teintes de la poitrine exige beaucoup d'attention; il faut s'attacher à les bien imiter dès l'ébauche, à les placer ensuite les unes auprès des autres, et à enlever impitoyablement au grattoir celles qui rompraient l'harmonie ou feraient tache.

Cette préparation bien exécutée et parfaitement sèche, on fondra les contours ou les bords irréguliers de ces diverses demi-teintes, les uns dans les autres, au moyen d'une couleur mixte propre à servir de transition entre elles, en rompant les tons violets avec la laque ou d'autres tons rouges; ceux qui sont rougeâtres, avec une eau bleuâtre d'outremer; ceux qui sont jaunâtres, au moyen de l'ocre employée très-clair, etc.

Mains.

Le travail des mains doit être, de préférence, fait par hachures; cette manière d'exécuter est plus en rapport avec la nature musculeuse de la main, et produit un effet mieux modelé que celui du pointillé, qu'il faut réserver pour l'extrémité effilée et délicate des doigts de femmes et d'enfants, dont il exprime mieux la morbidesse et le moelleux.

Les hachures courtes, larges, croisées à angle plus ou moins aigu, serrées dans les ombres et dans les contours, s'élargissant vers les demi-teintes, nourries dans les endroits les plus obscurs, modèleront très-bien, dans le fini, les articulations, les aspérités, les mouvements des veines et des muscles de la main. A cet effet, l'examen attentif de bonnes gravures, de portraits d'Edelinck, d'Audran, de Masson, et celles de nos graveurs modernes, ainsi que des études au crayon dont le faire a beaucoup d'analogie avec le haché de la miniature et de l'aquarelle, qu'on doit préférer au pointillé pour les mains, peuvent être du plus grand secours.

Des artistes fort habiles n'ont réussi que médiocrement à traiter les mains. La manière de les peindre et de les modeler offre autant de difficultés que le dessin du trait. Ce trait se renouvelle ordinairement avec du précipité, qu'on force aux endroits les plus creux. On ébauche les ombres de rouge mars capucine et de terre de Sienne ou d'ocre de Rue : la teinte locale est la même que celle des carnations; les demi-

teintes se font avec l'ocre, l'outremer et la laque pour les femmes et les enfants; l'extrémité des doigts, les articulations, doivent être pointillées de laque pour les femmes et les enfants, et de brun rouge ou de vermillon pour les hommes.

Les reflets se font avec de la terre de Sienne brûlée.

Les clairs ménagés se couvrent d'une eau légère ou glacis coloré d'ocre jaune ou de laque, suivant le sexe, l'âge, et de plus d'ocre dans les phalanges des mains d'homme. On repique les vigueurs avec du précipité rouge.

Le dessous des ongles doit être d'un ton violâtre de laque et d'outremer, plus léger vers le haut et le centre de l'ongle, que l'on réserve pour former le point brillant et lumineux, qu'on ne peut rehausser que dans les portraits dont la dimension admet des détails, c'est-à-dire, lorsque le portrait est d'une proportion telle qu'on puisse entrer dans ces détails de la main.

Cheveux.

Il faut masser les cheveux avec grâce et légèreté; l'ébauche a dû se faire à l'aide d'un frottis léger peu coloré. Il faut passer la racine dans le travail des chairs (dont on a recouvert la place où ils sont implantés) par une demi-teinte pointillée bleuâtre ou chaude pour l'ombre portée des cheveux.

Les cheveux ne s'ébauchent ordinairement qu'après que le portrait est esquissé : on doit de préférence, et pour obtenir plus de légèreté, ménager les brillants, qui, par ce moyen, auront toujours beaucoup plus de transparence et d'éclat que si l'on employait la gouache, procédé d'ailleurs plus expéditif, qui ne nécessite pas les réserves de travail et le ménagement des clairs.

Quand on veut gouacher les clairs, on peut les couvrir de la teinte locale, et, lorsqu'elle est bien sèche, on ajoute aux

couleurs qui la composent du blanc ou du jaune de Naples peu gommés; à l'aide de ce mélange de gouache, on rehausse franchement les clairs et le chatoiement des boucles de cheveux, ainsi que les mèches qui se détachent sur le fond, pour lesquels la gouache est presque indispensable.

Cheveux blonds.

Pour les cheveux blonds, après en avoir retouché les traits avec du mars bistre, on les couvre d'une teinte générale d'ocre jaune, de laque et de bistre ou de noir; on ébauche les ombres et l'on masse les boucles avec du mars bistre, de l'outremer et du noir; les lumières reçoivent un pointillé aqueux d'ocre jaune, que l'on fond en arrivant aux clairs; on couvre ces clairs d'un glacis ou eau colorée d'ocre, et l'on rehausse de blanc et d'une pointe d'ocre, ou mieux de jaune de Naples, glacé d'une eau de jaune doré, si les brillants n'ont pas assez d'éclat. On repique les vigueurs avec du précipité et du mars bistre gommés, et l'on couche, d'espace en espace, quelques glacis d'outremer dans les demi-teintes, pour donner de la finesse et du flou à ces cheveux.

Cheveux châtains.

Les cheveux châtains s'ébauchent de mars bistre, de noir de bougie, et d'une pointe d'outremer pour les ombres; de terre de Cassel et de bistre pour le ton local; les lumières réservées; les creux repiqués de précipité et de noir; les lumières seront glacées, de nouveau, d'une eau colorée d'ocre que l'on brunira de mars bistre si les places lumineuses sont trop grandes ou trop étendues, et que l'on rehaussera de blanc si les lumières n'ont pas assez d'éclat, ou si elles manquent de chaleur.

Cheveux noirs.

Les cheveux noirs demandent, pour l'ébauche du ton local, du noir de bougie et du brun nº 4, ou du mars bistre; les vigueurs se repiquent de noir pur et d'une pointe d'outremer

ou de précipité bien gommé; les clairs réservés se pointillent de noir affaibli, et le brillant ou partie lumineuse des boucles est produit par l'ivoire, qu'on réserve à cet effet, ou par des retouches de blanc mêlé de brun rouge, d'ocre, d'outremer ou d'indigo, rehaussées ensuite de blanc pur peu gommé ou mêlé d'une pointe d'outremer; les mèches ou boucles qui se détachent sur le fond se gouachent avec la teinte des clairs, mais après que le fond est amené au ton désiré et entièrement fini.

Cheveux gris.

Le ton local des cheveux gris s'ébauche d'un frottis de bistre et de noir pour les ombres; les demi-teintes, qui sont verdâtres ou jaunâtres, se font de noir, d'ocre et d'outremer; les lumières se glacent d'une légère eau d'ocre et d'outremer; les rehauts se touchent de blanc peu gommé pur ou mêlé d'une pointe d'ocre jaune ou d'outremer; on repique les vigueurs de précipité rouge, de mars bistre. La terre de Sienne sert aussi à réveiller les reflets.

Ces trois nuances peuvent se modifier à l'infini, suivant le modèle, mais le mode d'exécution ne varie guère. Il faut, autant que possible, ébaucher d'une teinte générale, et ménager les clairs pour faire servir le blanc de l'ivoire aux lumières plutôt que d'employer les rehauts de la gouache; ils n'ont jamais, dans les cheveux, beaucoup de légèreté ni de finesse; seulement ils offrent une grande économie de temps.

Les contours des cheveux doivent se perdre dans le fond, au lieu de trancher d'une manière sèche et dure; on peut les gouacher comme il est dit plus haut, ou les pointiller comme on l'indiquera dans la Leçon suivante, consacrée aux fonds.

Sourcils, moustaches, barbe.

Il faut procéder comme pour les cheveux, en ayant soin de préparer le dessous avec le ton de chair. Les sourcils ne doivent pas s'accuser par un trait foncé, mais par un assemblage

de hachures imperceptibles : en observant le mouvement du sourcil, et la courbe qu'il forme, on doit indiquer la direction du trait par la couleur sans le cerner directement.

Les cils ne se peignent avec quelque développement que du côté fuyant de l'œil ; ils doivent être vigoureux de ton et touchés sans sécheresse.

Les moustaches permettent un travail haché assez large ; on peut les rehausser, comme les cheveux, à l'aide de la gouache, ou mieux par des réserves.

La barbe se traite absolument comme les cheveux ; elle exige beaucoup de légèreté et de pureté de ton, ce qui doit en bannir la ressource des rehauts de gouache, qui n'ont que rarement assez de transparence et de brillant.

Il n'est pas hors de propos d'insister ici sur une manière de peindre qui assure au portrait un ensemble de dessin et une harmonie de coloris difficiles à obtenir, comme il arrive trop souvent, lorsque l'on s'étudie à terminer et à finir isolément et sans désemparer chacune des parties de la figure. C'est de contracter l'habitude fort importante et fort naturelle, à quelque période d'avancement que soit le portrait, d'ébaucher ou de finir simultanément les parties qui se répètent, telles que les yeux, les sourcils, les lèvres, etc. Il faut bien se convaincre qu'on ne peut varier la disposition de l'une de ces parties sans retoucher à celle qui lui correspond, sans raccorder en même temps l'ensemble général qui constitue le jeu de la physionomie, et auquel elles participent toutes plus ou moins.

LEÇON SIXIÈME.

FONDS ET GOUACHE AUXILIAIRE.

Area vel campus tabulæ vagus esto levisque.
DUFRESNOY, *Ars Graph.*, v. 378.

Que le fond du sujet soit peint vague, indécis,
Formé de tous les tons dans l'ouvrage introduits.
Traduction de RENOU.

Le travail des fonds succède à l'ébauche de la tête; ce n'est qu'après leur avoir donné le ton relativement convenable et harmonieux qu'on revient aux carnations, pour en soigner davantage le travail. Tel était l'ordre suivi dans la première édition de ce Manuel; on l'a changé ici pour rapporter tout ce qui était relatif à la portion animée du portrait.

DES FONDS EN GÉNÉRAL.

Le coloris de la tête et les couleurs des draperies doivent déterminer le ton à choisir pour le fond, qu'il faut harmoniser avec elles, pour qu'il leur serve de repos, les fasse briller et valoir sans dureté comme sans mollesse.

Un double écueil se présente aux commençants : d'abord celui de laisser trancher sèchement la tête sur un fond bien plat, bien brun, bien noir même, sans air et sans moelleux. Au lieu de faire briller la tête, un tel fond lui donne l'aspect d'une empreinte de soufre adaptée sur un fond noirci.

L'autre écueil est de ne pas donner au champ assez de valeur ou d'air, pour que la tête s'en détache et se dessine suffisamment en clair ou en couleur. Il a lieu lorsque les tons de l'une ou de l'autre ont trop d'analogie entre eux.

Le doyen de la peinture, Léonard de Vinci, auquel on

doit de si bons ouvrages didactiques, a posé ce principe, maintenu par les artistes les plus habiles, « que le fond doit être, dans sa portion éclairée, plus coloré que la partie lumineuse du portrait, et plus clair que la partie ombrée dans son ombre. »

Enfin la science des oppositions, sans laquelle le peintre ne produit que peu d'illusion dans ses ouvrages, privés dès-lors de charme et d'attraits, apprend qu'il faut, sans affectation, disposer l'ensemble de manière à ce que la partie ombrée ou colorée du portrait se rencontre sur la portion la moins obscure du fond, et sa partie lumineuse sur la portion ombrée du fond.

Mais cette gradation de la teinte, ou plutôt de l'assemblage des teintes qui composent le fond, doit être insensible, et l'œil exercé de l'artiste doit seul la deviner. On évitera surtout d'accuser le passage ou la limite, et de profiler l'ombre d'un fond comme l'ombre portée à 45 degrés; cette dernière ne produit d'effets heureux que dans les dessins d'architecture, où son profil linéaire bien droit est analogue, par la pureté du trait, avec ce genre, qui ne souffre pas sans défaveur des accessoires ou parties secondaires vagues ou irrégulières dans leurs contours.

L'éclat, l'obscurité, ainsi que la couleur dominante d'un fond, se calculent ordinairement en sens inverse du coloris de la tête.

Si le fond très-rembruni donne plus de brillant et d'éclat à la figure, il a, comme les draperies vigoureuses, le défaut de rallier à lui, pour ainsi dire, les parties les plus ombrées de la tête, qui, à une certaine distance, semblent en dépendre par le ton, et n'apparaissent plus que comme au travers d'un masque coloré et lumineux.

Quelques artistes, pour calculer leur fond, placent le modèle devant une draperie rouge qui leur fournit de beaux reflets, des tons chauds et un diapason vigoureux; d'autres

emploient une serge ou toile verte qui se rapproche beaucoup de la teinte olivâtre dont on a coutume de peindre les murs d'ateliers.

En général, pour donner du relief à la tête, il faut la placer sur un champ ou fond obscur, mais chaud de ton, surtout si la carnation du modèle est pâle et délicate; et sur un fond clair et vaporeux, plutôt même grisâtre, si les chairs sont d'un ton chaud, obscur ou très-vigoureux.

On réussit rarement, en s'écartant de ces principes rappelés encore ici, parce que, malgré toute leur importance pour l'effet et la réussite d'un ouvrage, ils semblent fixer à peine l'attention des commençants, dont les portraits gagneraient beaucoup si les fonds étaient mieux entendus.

Dans ce qui précède, et dans ce qui va suivre, on ne parlera que de fonds à surface plate ou d'apparence unie. Ceux qui se composent de ciel, d'arbres et de lointains, trouveront leur place à la leçon consacrée au paysage (Leçon IX).

Les fonds unis peuvent s'exécuter de plusieurs manières en miniature; on les divisera dans la pratique :

1° En fonds gouachés;
2° En fonds sans gouaches;
3° En fonds mixtes.

Et comme on les traite plus généralement à l'aide de la gouache, il faut dire préalablement quelques mots de cette manière de peindre, qu'on emploie aussi pour la plupart des étoffes (Leçon VII), et des accessoires d'un portrait.

GOUACHE AUXILIAIRE.

On appelle gouache, l'emploi des couleurs plus ou moins mélangées et modifiées de blanc, ce qui distingue ce mode, de la miniature où le blanc est interdit dans les mélanges, où, même, les couleurs sont employées isolément dans le fini.

Il n'est ici question de la gouache que comme auxiliaire

de la miniature, c'est-à-dire en tant qu'elle vient à son secours, et concourt avec elle à la confection d'un portrait.

L'économie de temps qu'elle offre pour le travail des fonds, la richesse et la multiplicité des teintes qu'elle fournit pour les draperies, joint à l'aspect plus mat que celui des chairs qu'elle fait valoir par ce contraste, en font une utile auxiliaire de la miniature proprement dite, dans les draperies et les fonds.

Palettes.

Dans le tableau des couleurs (pages 28 et suivantes), on a marqué d'un G celles qui servent à gouacher ; la figure 15 donne la composition et la disposition la plus ordinaire de la palette, disposition qu'il n'est pas rigoureusement obligatoire d'adopter, si l'on charge soi-même ses palettes, et que l'on envisage la progression des couleurs ou la fréquence de l'emploi de quelques-unes d'entre elles, sous un différent point de vue.

Cependant il faut insister sur l'attention de ne pas charger les couleurs destinées à la gouache au revers de la palette des chairs. Il est rare que, dans la transition des travaux des carnations à ceux des accessoires, on ne soit pas arrêté souvent par la crainte de mêler entre elles les couleurs humectées, en retournant sa palette. Si l'on attend qu'elles aient séché, l'observation faite ou la correction à effectuer s'oublie, et le défaut subsiste, parce que le travail s'est trouvé suspendu.

Il est donc préférable de les charger sur une seconde plaque d'ivoire. On peut alors recourir facilement, selon le besoin ou même à la fois, à l'une ou l'autre de ses palettes.

La palette de M. Augustin, à laquelle on s'était borné, offrait, pour ainsi dire, l'ensemble de toutes les couleurs bonnes à employer en miniature; il était facile d'en réduire le nombre par la suite, en le limitant à celles dont l'emploi paraît préférable ou plus fréquent.

Celle de M. Mansion, est moins nombreuse; on y trouve

l'orpin jaune (Orp. J.) et l'orpin rouge (Orp. R.), ainsi que le bistre (Bistr.) et la terre de Cologne (T. de Col.), dont il est prudent de restreindre l'emploi. La *fig.* 4 représente sa palette de chairs; la *fig.* 16, celle des fonds ou de gouache, pour les abréviations de laquelle on recourra à la *page* 47, qui explique aussi les abréviations de la *fig.* 15, *Pl.* I, représentant la palette de gouache la plus usitée.

Une disposition plus rationnelle et plus en rapport avec les travaux des fonds, consisterait à placer les couleurs dans l'ordre suivant :

Blanc.	Cobalt.	Vermillon.
Ocre jaune.		Brun rouge.
Ocre de Rue.		Orpin rouge.
T. de Sienne.		Vert minéral.
T. de Cassel.	Laque ordinaire.	Bleu de Prusse.
Noir d'ivoire.		Indigo.

Les lettres J. d'O. désignent les jaunes d'or n°s 1 et 3.

On pourrait même se borner aux couleurs suivantes :

Le blanc léger.
Le jaune de Naples.
La terre de Sienne naturelle et calcinée.
La terre d'Italie.
La terre de Cassel.
Le vermillon.
Le rouge mars n° 2 et capucine.
Le carmin.
L'outremer et le cobalt.
Le bleu de Prusse.
Le noir de bougie.

Une partie des couleurs de la palette des chairs peut encore servir dans les mélanges de gouache.

La palette de gouache et celle des chairs doivent être, aussitôt après le travail, resserrées dans le pupitre avec d'autant

plus de précaution que la poussière salirait et perdrait même les amas de couleurs humectées dans lesquelles elle se fixerait. Il en sera de même des godets destinés au carmin de garance (C. D. G.) et à l'outremer.

C'est à ces inconvénients que pare la disposition des palettes à recouvrements mentionnées, *page* 45, et représentées *fig.* 14.

Fonds gouachés.

Quelque disposition que l'on adopte pour les palettes de gouache, quand on les charge soi-même, il faut réserver beaucoup de place au centre de chacune d'elles, afin d'y faire plus facilement et sans déplacement, au bout du pinceau, les mélanges et les teintes peu considérables ; quant à celles qui doivent couvrir un grand espace, ou qu'il faudra réitérer, il est bon de les préparer à part, dans des godets isolés, où le mélange se fait, même à l'aide de l'eau gommée et du broyon, s'il est nécessaire.

Le mélange doit être plutôt abondant que peu considérable, afin de ne pas manquer avant d'avoir couvert le fond; s'il ne suffisait pas, ou s'il était épuisé avant d'avoir opéré les retouches générales, outre qu'il serait difficile de recomposer et de raccorder parfaitement une seconde teinte, la première aurait eu le temps de sécher, ses bords seraient cernés, et l'on aurait bien de la peine à cacher la couture que formerait son contact avec la seconde.

La teinte désirée étant obtenue liquide dans le godet, il faut, avant d'y puiser avec le pinceau, lui laisser le temps de s'évaporer un peu afin de n'employer la couleur qu'au point de fluidité précisément nécessaire pour qu'on puisse la brosser sur l'ivoire, par hachures larges, courtes, pochées bien parallèlement à l'aide d'un gros pinceau carré du bout. Lorsqu'un endroit a refusé la couleur ou l'a moins happée que le reste du fond, il ne faut y retoucher avec la même teinte qu'après

que la première couche est parfaitement sèche, le faire avec légèreté, et surtout ne pas appuyer, car on enlèverait le dessous.

Pour l'ébauche des fonds comme pour celle des étoffes, on doit préparer les teintes plutôt vigoureuses que claires (ce qui est absolument le contraire de l'ébauche des carnations), parce qu'il est plus facile, dans la gouache, de les rehausser par des glacis gouachés plus lumineux, que de revenir en couleur ou en ombre, et surtout parce que, dans ce dernier cas, la retouche produirait un effet désagréable et semblerait placée sur les parties ombrées ou vigoureuses du fond, comme une gaze ou un brouillard.

Les teintes d'ébauche de gouache ne doivent pas être trop gommées ; il vaut mieux se réserver de modifier, en finissant, leur ton grisâtre et le mat qu'elles semblent offrir, par un glacis ou par une eau bien gommée, mais peu teintée, de quelque couleur chaude, telle que l'ocre de Rue et la terre de Sienne ; l'ocre ou l'outremer si le fond tire au rouge ou au bleu.

Ces glacis donnent de la vigueur et du brillant à la gouache ; mais il ne faut les passer que lorsque le portrait est presque entièrement terminé.

La teinte du fond, composée d'une ou de plusieurs couleurs modifiées de blanc, ou plutôt de jaune de Naples, qui est préférable dans les teintes verdâtres et rougeâtres, étendue modérément d'eau gommée, se divisera en plusieurs godets. L'on y ajoutera du blanc ou du jaune pour en varier l'intensité. Il faut prendre un gros pinceau de martre carré, bien fourni, et formant une pointe plate, le tremper successivement dans chaque teinte en l'y plongeant et l'y agitant de manière à ce qu'elle ne se soit pas décomposée par l'effet du repos; laver l'ivoire, pas trop épais, mais rapidement et par méplats de gauche à droite, comme les peintres d'histoire ou de paysage ont coutume de brosser à l'huile, ou par hachures, inclinées de droite à gauche et parallèles dans chaque

couche, manière qui se rapproche plus du maniement du crayon. L'un et l'autre faires sont bons; c'est à celui pour lequel on a le plus de facilité qu'il faut se fixer. En approchant du clair on diminue l'intensité de la teinte en y ajoutant une partie de celle moins foncée, préparée à part dans un autre godet.

Mais il est rare, il est même impossible que ces premières teintes aient un degré de consistance suffisant pour l'ombre du fond, et l'on est forcé d'y revenir plusieurs fois; alors il est bon de ne pas faire suivre précisément au second haché la même direction que le premier; on tourne à cet effet, insensiblement, de la main gauche, l'ivoire, pendant qu'on hachera la seconde teinte, et l'on agit de même pour toutes celles qu'on aurait à superposer. L'enchaînement des hachures dans ce genre de travail produit un coup-d'œil moelleux et gras; exécuté avec franchise et liberté, il dissimule ce qu'il a coûté de peine à être bien uni dans toute son étendue et même à l'aide du grattoir.

Comme le grand art pour faire un fond est de le composer d'une teinte ou plutôt d'un mélange de teintes qui forment, par leur ensemble et leur juxta-position, un champ dont la couleur harmonieuse ne puisse pas se définir par le nom d'une des couleurs primitives de la palette, il faut, au lieu de se borner à l'éclaircir à l'aide du blanc ou du jaune, composer dans des godets séparés, ou simplement sur sa palette de gouache, quelques demi-teintes verdâtres, jaunâtres, rougeâtres, bleuâtres ou brunâtres, qu'on allie de blanc ou de jaune peu gommé, pour les étendre par places, dans les premières couches générales données au fond, lorsqu'elles vont être sèches, et qu'il leur reste assez d'humidité pour que ces nouvelles teintes puissent s'y poser, et pas trop fraîches pour que le fond s'enlève au bout du pinceau qui doit les y placer.

Ce dernier inconvénient se renouvelle chaque fois que le pinceau repasse sur un endroit trop frais. Il faut donc apporter

une grande attention à ne pas refaire une hachure par deux coups, le second emporterait le premier ; et si l'ivoire perce encore au travers d'une hachure, il ne faut la retoucher et la remonter de ton, que lorsqu'elle est parfaitement sèche.

Quand il s'agira d'éclaircir un fond, on préfèrera toujours, pour en alléger la teinte, un mélange gouacheux d'ocre ou de jaune de Naples, au blanc, parce que ces couleurs donnent plus de transparence et de chaleur que le blanc, qui tend à plâtrer. L'ocre et la terre de Sienne donnent de l'harmonie : le jaune de Naples est aussi de quelque ressource pour éclaircir les fonds verdâtres; on le glace d'une eau colorée quand il est sec.

C'est avec un pinceau fin et épais que ces fonds peuvent être couchés jusqu'au bord de la silhouette que forme la tête; on doit respecter le contour des chairs qui tranchent sur le fond; cette précaution gênante devient inutile autour des habillements, sur lesquels quelques hachures, en se prolongeant, ne causent point un mal irréparable, lorsqu'à leur tour, ces étoffes doivent être gouachées; mais il faut chantourner avec autant de soin que le profil des carnations, si ces étoffes légères ne doivent pas être faites à la gouache. La même observation s'applique aux cheveux.

C'est au bord des contours des carnations (qu'ils suivent à l'aide d'un pinceau de petit-gris) que quelques artistes commencent leurs fonds gouachés ; d'autres, au contraire, ne les approchent que lorsque le reste du fond est couché.

L'emploi du grattoir est fréquent dans le travail, il sert à diminuer les épaisseurs que peut y avoir formé le croisement des hachures, ainsi que les parties grenues de gomme et de couleur ; il sert encore à les repiquer en clair ou en ombre, suivant qu'on pointillera la partie obscure ou lumineuse.

Si, malgré l'attention qu'on aurait mise à placer les demi-tons les plus argentins ou les plus harmonieux à l'entour de la tête, elle se détachait encore sèchement sur le fond, il fau-

drait composer un nouveau mélange, ou plutôt un glacis gouacheux, de blanc, de noir de bougie et d'une pointe de laque ou d'ocre, suivant la carnation, dont on pocherait irrégulièrement, mais avec légèreté, les parties du fond qui environnent la tête et sur laquelle elle fait silhouette, lorsque ce fond sera parfaitement sec.

Des fonds sans gouache.

D'habiles miniaturistes, et notamment des peintres anglais, se sont absolument interdit l'usage de la gouache dans les fonds, et même dans toutes les étoffes et les accessoires de leurs portraits. Les exemples de cette méthode, surtout pour les premiers, se multiplient chaque jour, de manière à faire présumer que ce procédé, qui exige, il est vrai, plus de temps et de talent, et qui offre moins d'agrément, de ressource et de célérité dans le travail, pourrait néanmoins prévaloir un jour.

Dans la miniature à l'aquarelle, ce n'est que par de nombreux hachés progressifs de couleurs, superposées consécutivement les uns aux autres, qu'on peut obtenir, avec prudence, un résultat satisfaisant pour la vigueur. Ces successions de teintes, dont l'effet est plus ou moins conjectural, ne peuvent atteindre assez de vigueur et de corps pour interdire toute influence de la part de l'ivoire (dont le ton jaunâtre tend toujours à percer par la suite au travers des couleurs), qu'après des travaux multipliés et difficiles à unir.

Une méthode bien préférable, et qui finira sans doute, grâce à l'influence des meilleurs artistes, par contrebalancer l'autre, est celle d'ébaucher les fonds comme les carnations, c'est-à-dire en combinant entre elles les couleurs comme à l'aquarelle, en les mélangeant avec l'eau gommée, mais toujours sans le secours du blanc, pour obtenir les tons les plus vigoureux du fond.

On prépare, à cet effet, dans autant de godets séparés,

quelques teintes aqueuses composées d'ocre et de terre de Sienne pour celles qui sont plus claires ; de terre de Sienne brûlée et de mars bistre ou de précipité, de laque et de brun mars pour celles qui sont d'un brun chaud, ou bien de bleu et de terre de Cassel, d'outremer, de laque et de noir de bougie pour celles qui sont bleuâtres ou verdâtres, en mettant de l'indigo de préférence à l'outremer avec de l'ocre ou de la terre de Sienne ; ou grisâtres : noir et précipité, enfin d'un ton mystérieux grisâtre-roussâtre : ocre de Rue, terre de Cologue et indigo.

On trempe successivement un large pinceau de martre dans celui de ces mélanges qui fera mieux opposition avec la partie ombrée des cheveux, ensuite dans celui qui fera mieux ressortir leur partie éclairée, en agissant de même pour le profil de la carnation et pour les étoffes, sans s'occuper de nettoyer ou d'essuyer le pinceau en changeant de mélange, ni se mettre en peine de fondre les plaques que ces mélanges hachés ou lavés les uns après les autres ne manqueront pas de former.

On pourra approcher et contourner les carnations qui se profilent sur le fond, ainsi que les boucles de cheveux ou les étoffes qui ne doivent pas être gouachées, avec un pinceau plus allongé et plus fin qui permette d'en découper exactement les contours sans babocher dessus. Cet inconvénient, réparable au moyen du grattoir ou de la gouache, peut être évité par le soin et la précaution.

Pour réparer les coutures que forment ces teintes séparées, appliquées à la manière de l'aquarelle, on unit, au moyen du même procédé, c'est-à-dire en hachant les séparations, d'un ton mixte qui tienne et de l'une et de l'autre, et qu'on prend dans les mélanges formés, déjà préparés, auxquels on ajoute la couleur qui favorise la transition : du jaune, pour passer des tons rouges aux tons bruns ou aux tons verdâtres ; du noir, pour fondre les tons gris aux tons bleus, etc.

D'autres miniaturistes se bornent à composer une teinte générale gouacheuse qu'ils allègent de blanc, ou mieux d'ocre, dans la partie la plus lumineuse du fond, et à laver ou travailler par hachures larges, courtes et serrées, sur toute la surface du fond qu'ils harmonisent assez rapidement; mais cette teinte, ou glacis général, doit être peu épaisse, et produire l'effet d'une eau légèrement colorée de couleurs opaques qui aient cependant quelque consistance, telles que le blanc, l'ocre ou le jaune de Naples.

Fonds mixtes.

Le travail de la gouache et celui de la miniature, si différents quant à l'état des couleurs, doivent nécessairement produire un contact plus sensible que celui de la miniature avec l'aquarelle. Il faut donc tout le talent, toute l'habileté d'un maître consommé dans cet art, pour employer simultanément, sans disparate, la gouache et la miniature dans un ouvrage d'aussi petite dimension que ce que traite cette dernière; le contact et la limite sont d'autant plus difficiles à dissimuler et à cacher, que les couleurs, maniées différemment, produisent aussi deux aspects différents. Cependant on les emploie simultanément, mais la plupart du temps pour des objets séparés; ainsi, l'on peint les carnations entièrement en miniature, tandis que le fond et les draperies se gouachent presque toujours.

Il n'y a que peu d'artistes qui aient réussi à cumuler l'une et l'autre dans le même fond.

Au lieu d'étendre le mélange gouacheux, ou teinte de fond, jusqu'au bord de la tête, ils arrêtent le haché à une distance plus ou moins grande, et d'une manière irrégulière, autour du portrait, de sorte, cependant, qu'il n'en résulte pas une espèce d'auréole symétrique. Cet espace réservé reçoit alors un travail semblable à celui des carnations, ou même un travail d'aquarelle, qu'on glace sur le fond déjà couché, en le modifiant avec les couleurs ou les diverses teintes indiquées

plus haut, approchées alors jusqu'autour de la tête, sur l'espace réservé de l'ivoire.

Cette méthode, la plus incompréhensible au coup d'œil, et par conséquent la plus parfaite, puisqu'elle offre le plus de vague, qualité nécessaire au travail d'un fond uni, est aussi la plus difficile ; en l'indiquant en dernier lieu, on avertit que ce n'est aussi qu'après beaucoup de pratique et de main qu'elle peut être tentée.

LEÇON SEPTIÈME.

DRAPERIES, ÉTOFFES ; — FOURRURES ; — PIERRERIES, ORNEMENTS ; — MEUBLES ET ACCESSOIRES.

> Les diamants, les fleurs, l'hermine éblouissante,
> Et la pourpre, et l'azur, tout sied à la beauté.
>
> BERTIN, *Le Portrait.*

La plupart des objets qui composent cette Leçon se peignent entièrement ou partiellement à l'aide de la gouache. Il sera donc utile de consulter de nouveau la sixième Leçon sur la manière d'opérer et sur les précautions préparatoires.

A quelques considérations générales sur les draperies, doit succéder l'indication des procédés et du travail de celles qui sont le plus usitées, et qui produisent les effets les plus harmonieux par leur ton, ou leur manière de s'agencer. Comme pour les fonds, il serait à désirer que les couleurs des draperies fussent calculées avec le ton des chairs par l'artiste, auquel on laisse rarement ce soin, et moins encore celui de la forme et de l'agencement.

Dans le dessin, ainsi que dans le coloris des draperies, il faut se garder d'imiter le laisser-aller de quelques artistes anglais qui n'accusent les plis principaux, et ne soignent le travail de leurs draperies que dans les environs des chairs, traitant le reste en ébauche, avec un abandon et une négligence telles, que le vague de ces parties choque la vue. Ce vague des draperies nuit plus à la tête qu'il ne la fait valoir; il attire l'œil par un travail plus lâche, moins serré, moins intense, et par conséquent plus aérien, plus vaporeux, qui donne de la lourdeur à la tête finie et terminée avec soin, et semble la faire pencher en avant. Au travers du travail brumeux du buste, le

clair de l'ivoire finit par percer, et la tête achève de perdre sa valeur, que dispute le ton trop transparent des draperies.

Les gravures exécutées d'après les peintres anglais fourniront de nombreuses preuves de ce défaut, mis récemment à la mode et contre lequel on ne saurait trop se prémunir.

C'est moins par un travail trop soigné des draperies et des accessoires, que par des effets papillotants, une couleur trop brillante, ou trop peu nourrie, que l'artiste nuit à l'effet d'un portrait; et les ouvrages admirables des meilleurs peintres anciens prouvent qu'ils étaient pénétrés de cette vérité.

Dans leurs tableaux, le fini des étoffes, le choix du faire, l'agencement et le ton ne nuisent pas au brillant et à l'éclat qu'on doit réserver pour la tête. Ce n'est pas en lâchant leur travail, mais en l'exécutant, au contraire, avec des tons plus intenses, plus colorés, et presque toujours moins lumineux que les carnations, qu'ils ont sacrifié les draperies à la figure.

Par une conséquence naturelle, il est bon que l'artiste obtienne, de la personne qui se fait peindre, de ne pas se vêtir d'étoffes à grands dessins, à carreaux ou à raies chamarrées.

C'est encore moins l'économie de temps (et cependant elle sera considérable) que le peu de succès et d'harmonie générale à espérer, qui doivent l'engager à insister sur la réforme des étoffes chamarrées et des tissus à grands dessins, parce qu'ils papillotent et nuisent à l'effet de la tête comme à l'entente générale du clair-obscur.

Les artistes habiles, qui ont traité les draperies avec succès, savent ce que leur ont coûté de peines et de soins leur agencement, la fidélité apparente des détails et le modelé des plis; les draperies unies trouveront seules place ici, parce qu'étant plus larges à masser que les étoffes chamarrées, elles donnent aussi plus de repos, drapent mieux, et sont, artistement parlant, préférables.

On peut tirer un très-grand parti des oppositions que la



couleur unie des draperies doit produire avec la figure, pour faire valoir son modelé.

L'expérience apprendra que les draperies jaunes rehaussent le coloris des personnes brunes; que celles qui sont blanches alourdissent les formes et ôtent aux chairs leur finesse et leur brillant.

Les étoffes rouges s'harmonisent bien avec des carnations animées, et donnent de beaux reflets, mais elles pâlissent celles qui sont trop fraîches.

Les draperies bleues rendent mat et jaunâtre un teint peu coloré.

Il en est de même du noir et des couleurs foncées, qui offrent cependant l'avantage de blanchir et de donner plus d'éclat à certaines carnations, et plus de svelte aux formes et aux traits.

Il faudrait, autant que possible, préférer des tons mixtes et rompus pour les draperies; ils s'harmonisent d'une manière très-heureuse avec les carnations peu ou point colorées: le vert pâle, les roses, les violets, les bruns légers, produisent des effets séduisants et harmonieux.

La plupart des draperies s'exécutent à gouache; les taffetas, le satin et quelques étoffes légères, sont seuls exceptés avec avantage. Le travail de miniature, pour les draperies, est beaucoup plus long, sans doute; mais il a cessé d'être sans exemple depuis quelques années, et d'habiles artistes les préparent à l'aide de teintes d'aquarelle, et réservent l'emploi du blanc léger pour les plis lumineux seulement.

Il est bon d'essayer, afin d'éviter la multiplicité des traits et faux traits qui résulteraient de la recherche des plis sur l'ivoire même, la disposition, et d'esquisser l'arrangement de ses draperies à l'estampe ou au lavis, sur un papier coloré ou de pâte; on y tâtera les plis, en rehaussant de blanc ceux qui recevront la lumière. Lorsque cet ensemble satisfera, on le dessinera sur l'ivoire, à vue d'œil ou à l'aide du calque, le trait

sera tracé de nouveau par la couleur locale fort légère; plus foncée, elle repiquera les plis profonds; plus étendue de blanc ou de jaune de Naples, elle rehaussera les lumières.

La nature, ainsi que l'espèce de l'étoffe, le mode et la disposition de ses plis, doivent déterminer le choix du travail. Le faire qui offre le plus d'analogie par ses effets doit être employé selon les circonstances. Il n'y a guère que les étoffes transparentes, légères, blanches, et les satins qui s'exécutent au pointillé: l'indication du travail des autres trouvera place à leurs articles respectifs.

Quand il s'agit de gouacher des étoffes, on procède ordinairement de la sorte:

1° Le ton local gouaché;

2° Les ombres;

3° Les demi-teintes ou dessous des clairs;

4° La gouache des rehauts, ou ces rehauts ménagés;

5° Le repiquement des creux.

Lorsqu'on s'interdit la gouache, il faut hacher la draperie entière d'une teinte aqueuse locale, mais faible, et telle que les clairs du modèle la présentent. Ce lavis, qu'on renouvelle pour la véritable teinte locale, doit être couché hardiment avec un gros pinceau, par hachures, larges et courtes. Quand il est bien sec, on travaille de nouveau avec le ton local des demi-teintes, qu'on fonce davantage pour les ombres. Les reflets se pointillent au grattoir s'ils n'ont pas assez de transparence, et l'on enlève aussi les clairs entièrement au grattoir, si l'eau qui les a colorés est trop foncée, ou que la nature de l'étoffe exige du blanc pur pour les lumières: l'ivoire mis à nu, ou légèrement glacé, produit un effet analogue.

Les lumières peuvent encore être gouachées de blanc pur qu'on glace ensuite d'une eau colorée du ton local très-faible, analogue à la teinte générale.

On repique les vigueurs et les plis les plus creux, à l'aide des précipités, des terres brûlées et des bruns mars et de Van

Dyck, du noir et du bleu de Prusse, selon la couleur de l'étoffe.

Ce procédé, plus long que celui de la gouache, parce qu'il est presque impossible de préparer au premier coup un ton d'ombre, et même un ton local assez intense, offre de la finesse et de la transparence dans les étoffes de soie et celles qui sont très-légères.

Ainsi que dans tous les procédés analogues, le grattoir est du plus grand usage pour unir les hachés successifs où quelques petites épaisseurs ne manquent jamais de se former, et grossiraient bientôt sensiblement, si l'on négligeait d'en faire disparaître le premier point.

ÉTOFFES BLANCHES, LÉGÈRES ET TRANSPARENTES.

Il faut repasser le trait de ces étoffes avec un mélange léger d'outremer modifié d'une pointe de laque.

Le ton local se formera d'une eau légèrement azurée de bleu, d'outremer ou de cobalt, et de laque; le même ton encore affaibli donnera les demi-teintes. Les ombres exigeront plus de bleu, et même une pointe de vermillon. Quant aux lumières, on les réservera, ou bien on les enlèvera au grattoir ou au pinceau, pour les rehausser ensuite de blanc pur ou légèrement modifié, peu gommé. On nettoiera avec soin les côtes ou dos des plis, afin que leurs lignes soient nettes; et, pour en faire couler le contour, on le pointillera sur les bords, d'un lavis léger d'outremer et de laque, dans lequel on passera le blanc pur de la lumière.

Le noir est banni des ombres des draperies blanches, et le vermillon peut être remplacé par l'ocre de Rue; l'un ôte la transparence et rend les ombres trop lourdes; l'autre produit un ton louche et jaunâtre que certains reflets peuvent seuls exiger.

La mousseline, les tulles, les dentelles, les gazes et les autres étoffes légères et transparentes participent du ton de l'ob-

jet qui leur sert de champ, ou plutôt se laissent traverser par la couleur de cet objet. La finesse de ces tissus, qui ne peuvent refléter vivement le jour, les rend peu susceptibles de lumières éclatantes, et leurs ombres ne sont, comme on vient de le voir, que le ton local de l'objet qu'ils couvrent ou qui les avoisine. Le ton local des carnations servira donc à pointiller (car c'est ici le faire le plus convenable) la partie non éclairée d'une collerette, d'une écharpe placée autour du col, ou sur la poitrine; celui de la robe et celui du châle ombreront les parties de la même collerette ou de cette écharpe qui se trouvent placées sur le châle ou sur la robe, et de même pour les portions qui peuvent voltiger sur le fond.

Les clairs et les broderies s'enlèvent au grattoir pour recevoir les rehauts de blanc pur; et la transition avec les premiers, la fusion entre eux, s'opèrent au moyen de tons mixtes, qu'on pose par hachures plus ou moins croisées, pour donner une idée du tissu et des mailles qui le composent.

On peut donc, en général, composer la teinte locale de ces étoffes, suivant le champ de carnations snr lequel elles se dessinent, ou d'ocre et d'une pointe de laque et d'outremer; les ombres de terre de Sienne ou de Cologne adoucies; d'une pointe de bleu dominant la laque pour les demi-teintes; les clairs seront lavés d'une eau colorée d'ocre et de blanc; les lumières vives et les ornements de la dentelle, repiqués de blanc pur et peu gommé; dans les creux, enfin, le tissu se dessinera, par des hachures croisées, d'outremer et de précipité, etc.

SATINS, TAFFETAS, RUBANS.

On gouache rarement le satin blanc; le travail pointillé lui donne plus de transparence, de finesse et de soyeux. On repasse de nouveau le trait des plis, au pinceau trempé d'une teinte aqueuse de blen et d'une pointe de laque, ou de précipité violet léger; les ombres et les plis les plus creux reçoivent un trait de cette même couleur plus nourrie; ensuite on pro-

cède en pointillant, les unes après les autres, les demi-teintes dont les plus fréquentes sont bleuâtres (l'outremer, la laque et une pointe d'ocre); celles des reflets, qui, ordinairement jaunâtres et d'un ton assez vigoureux, se composent d'ocre, et mieux, de jaune indien et d'une pointe d'outremer, pour modeler les bord et les fondre avec les ombres. Les lumières reçoivent une eau de blanc gommé, étendue le plus uniment possible; on pointille ensuite d'un ton très-faible d'outremer; les brillants de l'étoffe et les plis éclairés se rehaussent de blanc pur peu gommé.

Le mars bistre, la terre de Sienne brûlée, l'outremer et les précipités serviront à repiquer les creux et les vigueurs.

Satin jaune.

On l'ébauche d'une teinte locale et gouacheuse d'ocre et de blanc, ou de jaune de Naples, suivant le ton; les ombres se font d'ocre et de jaune mars; les plis les plus creux se repiquent de mars bistre, de vermillon ou d'ocre de Rue. On revient, en pointillant avec les tons de l'ébauche, et avec assez de patience pour que le travail se fonde insensiblement. Les lumières réservées se pointillent de jaune de Naples ou de blanc pur qu'on glace ensuite d'ocre, on mieux de jaune doré, si la couleur du satin ou du taffetas est éclatante.

Cette dernière manière d'opérer est la même qu'on emploie pour les autres étoffes de soie de couleur, dont les rouges, les bleus et leurs mélanges forment le ton.

Satin rouge.

Si sa teinte tire sur le carmin, le ton d'ébauche sera de vermillon et de terre de Sienne brûlée; on reviendra sur la teinte locale et sur les ombres avec du carmin de garance; les rehauts et les lumières seront touchés de blanc sur lequel on passera un glacis de carmin pur; les demi-teintes et les reflets seront pointillés de rouge mars et de carmin.

Satin bleu.

La manière d'opérer est la même ; les ombres du satin bleu foncé exigent de l'indigo mêlé de laque et plus de gomme.

CRÊPES DE COULEUR.

On doit conserver, comme pour les étoffes blanches transparentes, le ton de l'objet qui sert de champ, pour la couleur locale descrêpes. Les arêtes des plis et les bords seuls se dessinent par un pointillé, non pas rond, mais irrégulier, de la couleur du crêpe. La même teinte, plus foncée, servira, dans les ombres, à faire délicatement et sans sécheresse une espèce de réseau ou filet, dont les mailles produiront l'effet du crêpe.

VELOURS.

Les velours demandent à être ébauchés largement, travaillés et finis par hachures larges, nourries, courtes et perpendiculaires ou inclinées, mais jamais croisées, si ce n'est dans les endroits les plus obscurs où ce travail ne paraît plus.

Quand la lumière tombe sur un corps inégal ou raboteux, velouté ou composé d'une multitude de particules qui projettent, pour ainsi dire, leur ombre sur la lumière elle-même, le jour s'y imbibe en se réfractant, et la surface éclairée n'offre pas un brillant pareil à celui d'un corps lisse et uni, qui rayonne même s'il est trop poli.

Les velours n'ont pour lumières apparentes que leurs reflets. La partie des plis qui reçoit le jour dans les autres étoffes, reste mate dans celle-ci ; on produirait donc d'autres effets que ceux du velours si l'on éclairait ses plis du côté de la lumière.

Cette attention, jointe à la différence d'un travail plus large de faire, et à la manière ample dont ils se drapent, doivent distinguer dans un portrait les velours d'avec les draperies d'une autre étoffe, telles que le drap ou la soie.

Pour cette étoffe seulement, on nommera clairs ce que l'on appelle reflets pour les autres.

Velours jaune.

Au travail du faire près, qui doit être plus large, et qu'on hachera hardiment, le velonrs jaune s'exécute comme le satin de cette couleur, en passant la teinte locale jusque sur les parties éclairées, et rehaussant les clairs (reflets) de blanc, qu'on glace d'une eau colorée jaunâtre, de jaune d'or ou de jaune indien.

Velours rouge.

Il se prépare aussi d'une teinte plate de carmin et d'ocre rouge ou rouge mars, ou de vermillon, qu'on lave hardiment. On revient encore avec ces couleurs pour travailler les demi-teintes, et l'on y ajoute de la terre de Cologne, du précipité rouge et du mars bistre pour les ombres et les vigueurs ; on reviendra sur toute l'étoffe par haché, avec les mêmes tons plus colorés de l'ébauche, en réservant seulement les clairs, qu'on rehaussera de blanc pur bien gommé. Ce blanc, devenu sec, recevra un glacis ou eau colorée de carmin.

Cette manière de rehausser, par une eau colorée, une touche de blanc couché pur, est de beaucoup préférable à celle de mêler la couleur avec le blanc pour gouacher d'un seul coup les rehauts auxquels elle donne moins d'éclat.

Velours bleu.

On ébauche le ton local, de bleu d'outremer et d'une pointe de laque; les ombres, d'indigo ; les demi-teintes, d'outremer et d'une pointe de laque. Les clairs sont réservés.

On revient sur le travail de l'ébauche par un haché plus coloré, mais dans les mêmes tons; l'opération est la même que pour les velours précédents. Les clairs se rehaussent aussi de blanc pur bien gommé, qu'on glace, lorsqu'il est parfaitement sec avec une eau légèrement teintée d'outremer claire bien net. On repique les creux avec du précipité très-gommé, mêlé d'indigo.

Velours vert.

Le trait, qui, dans les autres velours, se repasse et se renforcit dans les plis, par leur teinte locale, se trace de nouveau pour le velours vert, avec du bleu de Prusse et du précipité.

On couche ensuite, pour ébauche, la teinte locale : bleu de Prusse et ocre, ou mieux jaune indien, dont la proportion varie selon l'intensité de la couleur du velours. L'orpin rouge mêlé avec le bleu de Prusse donne, comme le stil de grain, un vert très-riche et très-brillant, mais dont il faut se défier.

Les ombres exigent, dans une seconde préparation, quelques touches de précipité violet ; les demi-teintes se composent d'outremer et d'ocre. Les tons de l'ébauche un peu montés de couleur, servent à hacher uniment toute la draperie, à l'exception des clairs ou des reflets ; sur la teinte locale qu'ils ont reçue en commençant, on gouache assez épais, des rehauts en blanc pur bien gommé, et, comme dans les précédents, ces touches de blanc, une fois bien sèches, reçoivent une eau colorée de bleu et de jaune indien. Ces rehauts peuvent encore être gouachés de blanc mêlé d'une pointe d'outremer, et recevoir une eau seulement teintée de jaune indien qui les fait aussi verdir en s'y incorporant.

Les rehauts, ainsi préparés, sont préférables à ceux qu'on fait d'un vert quelconque employé seul et qui a toujours plus de lourdeur.

On fait encore des étoffes vertes avec une gouache de vert de cobalt, sur lequel on glace avec du vert minéral. Ce ton est d'une grande richesse.

Velours violet.

La teinte locale se compose de carmin de garance et d'indigo, préférable aux autres bleus dans cette circonstance, en parties égales, ou du bleu d'Anvers qu'on étend le plus uniment possible sur toute l'étoffe, opération assez difficile. On repique les ombres et les plis les plus obscurs, avec du carmin



mêlé de noir de bougie, ou mieux avec de la terre de Cologne et du précipité violet; dans les ombres moins intenses, on combine le carmin avec l'indigo; les demi-teintes reçoivent du blanc.

Ces mêmes tons d'ébauche servent au travail du fini; les clairs seuls ne reçoivent pas ce nouveau haché. On les réserve pour appliquer sur la teinte générale qu'ils ont seuls reçue, du carmin mêlé de blanc, ou, ce qui est bien préférable, on les gouache de blanc pur qu'on colore ensuite, lorsque le blanc est parfaitement sec, à l'aide d'une eau teintée de carmin et d'outremer.

Le précipité violet léger servira, comme pour le velours précédent, à passer, à fondre les demi-teintes dans l'ombre : mêlé avec du noir de bougie ou de l'indigo, il repiquera les plis les plus profonds et les milieux des vigueurs.

Velours noir.

L'ébauche s'en fait comme pour les précédents, au moyen d'une teinte locale gouacheuse, composée de noir de bougie plus ou moins modifié, de laque et de bleu, selon qu'il tire sur le bleu ou sur le roux. Cette teinte devra être hachée le plus uniment possible, de manière à n'offrir qu'un champ bien uni.

Il est préférable de réserver les lumières, qui ont ensuite plus d'éclat. La première teinte étant bien sèche, on repasse le trait des plis, avec du noir mêlé d'indigo et de précipité bien gommé, pour indiquer les plus creux.

Les ombres se font de noir et d'indigo moins intenses et bien gommés.

Le vermillon et le brun rouge, introduits dans cette teinte, fourniront les demi-teintes et les reflets. Les bruns mars et la terre de Sienne ou de Cologne rempliront aussi le même but.

Les clairs se coucheront d'une eau gouacheuse de noir étendu de beaucoup de blanc; on les rehaussera (quand on aura tra-

vaillé par haché le reste de la draperie avec les tons de l'ébauche) de blanc pur, glacé ensuite d'une eau grise ou azurée.

Le précipité violet très-gommé servira pour repiquer les vigueurs.

On voit, par les articles précédents, que la manière d'opérer est la même pour tous les velours, de quelque couleur qu'ils soient. Lorsqn'il s'agira de velours de nuances mixtes, dont il n'est pas parlé ici, on les traitera par induction, en ajoutant à la couleur primitive celle qui déterminera sa teinte.

L'ampleur des plis du velours, la manière dont il reçoit la lumière et le travail large et parallèle du haché qu'on doit lui appliquer, telles sont les observations auxquelles il faut s'attacher en traitant cette étoffe si noble et d'un si bel effet en peinture.

ÉTOFFES DE LAINE.

Châles.

Le fond se gouache comme les étoffes dont on vient de parler. Les palmettes et les dessins qu'offrent les tissus indiens ou nationaux sont d'une grande franchise de couleur. Il faut s'attacher à en rendre l'effet plutôt que les détails par des hachés de points discolores, francs de ton, sans dureté, et les disposer comme au hasard, en se gardant de le faire avec tant de précision ou de servilité qu'ils aient l'apparence de cartons ou de fer-blanc, coloriés ou moirés.

Ces détails doivent être peints grassement, et exécutés avec assez de fraîcheur pour qu'ils se fondent les uns dans les autres, sans que leurs couleurs perdent de l'éclat en se mêlant, si elles étaient trop liquides.

Il faut le plus grand talent pour entreprendre de traiter ces tissus soyeux et chamarrés ; on y réussit aussi difficilement que dans les étoffes à grands dessins, qui, comme eux, nuisent toujours plus ou moins à l'effet général.

Draps.

Le travail le plus propre à rendre la surface du drap et des autres étoffes de laine est un pointillé à points irréguliers, c'est-à-dire, qui ne soient pas ronds comme ceux des chairs, mais touchés de sorte qu'ils forment, vus à la loupe, des espèces d'étoiles à rayons divergents, et s'enlaçant entre eux. On grossit le volume de ces points, ou plutôt de ces touches dans les ombres; mais, dans les clairs, ils doivent être insensibles à cause du luisant que produit le ras de ces étoffes, lorsqu'elles sont fines.

Laine blanche.

Elle tire ordinairement sur le jaunâtre, aussi le ton local se compose-t-il d'ocre jaune, d'une pointe d'ocre de Rue, et les ombres de mars bistre ou de terre de Sienne, selon que les oppositions l'exigent. On emploie aussi les jaunes mars.

Les demi-teintes grisâtres se font avec de l'outremer et du noir étendus de blanc.

Les clairs qui ont reçu la première teinte générale sont ménagés, quand on pointille avec les tons indiqués pour l'ébauche.

Ils se rehaussent, en finissant, de blanc pur, glacé d'une eau bleuâtre ou jaunâtre, s'ils sont trop éclatants.

On repique les vigueurs de terre de Cassel ou de Sienne brûlée. Ce travail du repiquage, comme celui des rehauts, doit se faire par points grignotés ou irréguliers, dont les aspérités, en se croisant, produisent l'effet large, moelleux et nourri du tissu laineux.

Drap bleu.

On en repasse le trait avec de l'outremer mêlé d'une pointe de laque, en appuyant plus fort et plus largement sur les parties les plus enfoncées, qui recevront ensuite l'ombre.

Puis on couvre toute la surface de la draperie d'une teinte générale de bleu et de blanc; d'indigo et de laque si elle est bleu de roi; mais si le ton est moins foncé, on peut employer l'outremer et ajouter moins de blanc au mélange.

La même teinte plus foncée de bleu sert à ébaucher les ombres, en ajoutant du noir ou du précipité pour les plus obscures.

Les demi-teintes s'obtiennent en mêlant au ton local plus de blanc. Toutes ces couleurs d'ébauche, montées de ton, servent à pointiller et à avancer le travail.

On gouache de blanc les rehauts et les lumières qui n'ont dû être teintés que de la première teinte locale, et ce blanc, une fois sec, reçoit un lavis aqueux d'outremer.

Cette méthode est toujours préférable à celle de mélanger le blanc et l'outremer pour faire les rehauts, avec ce ton gouaché, d'un seul coup.

Drap noir.

Le travail est le même que pour le précédent, voici seulement les couleurs propres à peindre ce drap :

La teinte locale se composera d'indigo, et de plus de noir de bougie.

L'ombre de noir pur ou mêlé d'une pointe de bleu d'indigo, si la teinte locale est bleuâtre; et de brun mars joint au noir, si cette teinte est rousse.

Les demi-teintes du premier ton étendu de blanc.

Les clairs, préparés seulement par la teinte locale, seront rehaussés de blanc teinté d'une pointe de noir, et glacé de bleu, si l'harmonie l'exige.

Telles sont les couleurs les plus usitées du drap. On pourra consulter, pour composer la teinte des autres, l'article des divers velours. Il suffira de changer de travail, c'est-à-dire, de donner aux étoffes de laine ou au drap des plis moins amples,

des lumières plus brillantes, moins interrompues, mais plus unies, plus fondues, et substituer le pointillé aux hachures, qui sont propres à rendre les velours ainsi qu'on l'a dit plus haut.

GANTS.

Ils exigent un travail très-uni et conséquemment un pointillé serré. On les ébauche ordinairement en gouachant avec des tons vigoureux, et en pointillant pour finir.

Les gants blancs demandent du bleu et une pointe de noir pour l'ombre; les demi-teintes, de l'ocre et du blanc; les reflets, du jaune de Naples. Les mêmes couleurs servent au travail de fini; il est bon de glacer les clairs d'une eau bien gommée, et de repiquer les ombres de bistre ou de précipité. Quant aux autres couleurs, les mélanges indiqués pour le drap peuvent guider dans la composition des tons; il ne faudra que mettre plus de finesse dans le travail.

CHAPEAUX DE PAILLE.

La teinte locale se couche de blanc et d'une pointe d'ocre jaune ou de jaune de Naples, avec un atome d'outremer; les demi-teintes se préparent avec plus de blanc, les ombres avec la terre de Sienne et le mars bistre; les reflets se font de Sienne très-étendue de blanc; les clairs, lavés d'une eau blanchâtre, se rehaussent de blanc pur, qu'on glace d'une teinte aqueuse de jaune indien ou de jaune d'or, selon que le tissu est plus ou moins gros, plus ou moins coloré; les rehauts peuvent aussi se gouacher de jaune de Naples; quelques hachures, alternativement plus claires et plus colorées, indiqueront la trame et le nattage de la paille.

Pour les rubans, on doit recourir à l'article des étoffes de soie, dont l'exécution est analogue.

FOURRURES BLANCHES.

L'hermine blanche se couche (après en avoir repassé le

trait avec du bleu d'outremer et une pointe de laque) d'une teinte locale d'outremer très-étendu de blanc.

L'ombre se compose d'un ton roussâtre, d'ocre de Rue et de Sienne brûlée, et même de mars bistre et de brun Van-Dyck dans les creux.

Les demi-teintes jaunâtres se font d'ocre jaune, d'une pointe de laque, ou de terre de Sienne aussi modifiée de laque; celles qui tirent sur le bleu se composent d'outremer, de noir et de précipité, étendus de blanc.

Les queues de petit-gris se font de noir et de bleu d'indigo : la mèche ou tige blanche se couche d'un lavis aqueux bleuâtre qu'on rehausse d'un pointillé de blanc très-pur, formant des hachures.

Tous ces tons se préparent aqueux, et le travail s'en fait par hachures serrées onduleuses et perpendiculaires parallèles à l'inclinaison du poil.

Fourrures jaunâtres et brunes.

Les fourrures jaunâtres s'ébauchent de jaune mars ou de terre de Sienne, et d'une pointe de terre de Cassel, selon la teinte locale, qu'on frotte uniment.

L'ocre de Rue, le brun n° 4, ou la terre de Cassel, servent à remonter de ton les parties ombrées, en travaillant par hachures courtes mais effilées, comme on l'a dit dans l'article précédent.

La teinte locale des fourrures brunes se compose d'ocre, d'une pointe de laque ou de brun n° 4. L'ombre exige plus de laque et de la terre de Cologne. Les reflets et les demi-teintes se font par hachures pointillées, avec un mélange gouacheux de Sienne et de blanc, ou mieux d'ocre de Rue et de blanc.

Le précipité rouge mêlé à la terre de Cassel sert à fouiller les creux des épis de poils, et les dessous où commence l'ombre portée.

On détaille ou l'on silhouette les poils lumineux de ces deux

fourrures avec l'ocre jaune et l'ocre de Rue, mêlés de blanc ou étendus de jaune de Naples. Le travail des clairs, comme celui des plus fortes ombres, doit se faire par hachures brutes, torses, raboteuses, et plus nourries à leur extrémité supérieure qui représente l'implantation. Quelquefois, comme dans les contours, il faut varier la direction des poils qui se silhouettent en formant des épis.

Le milieu de ces épis, que le vent ou la pression d'un objet produisent souvent, se repique de précipité et de terre de Cassel bien gommés; les poils qui forment éventail et qui sont plus éclairés, se gouachent sur le ton précédent, comme pour les reflets, d'ocre de Rue, de Sienne et de blanc.

Il ne faut pas s'attacher à finir les fourrures avant que l'ébauche et le travail des dessous ne soient tout-à-fait satisfaisants; leurs tons doivent être vigoureux, pour que les touches gouachées plus tard en clair aient de la valeur, de l'esprit et de la vérité, ce qui n'aurait pas lieu si les dessous étaient trop passés, trop soignés, trop flous de faire et trop faibles de ton.

Fourrures noires.

La majeure partie des observations qui précèdent s'appliquent encore aux fourrures noires.

La teinte locale de leur surface se compose de noir, mêlé d'indigo si elle tire sur le bleu; ou de plus de laque si elle tend au roussâtre. Les ombres exigent du noir pur, ou insensiblement modifié de l'une de ces couleurs; les demi-teintes s'obtiennent en ajoutant plus de bleu ou de brun, et du blanc; les clairs lavés avec la teinte locale se hachent de blanc léger, qu'on glace en terminant d'une eau plus ou moins colorée de bleu et de noir, selon la teinte sur laquelle tire la foururre.

Les hachures dont on se sert pour imiter les fourrures ne doivent pas offrir des traits secs et également maigres dans leur longueur; il faut, en finissant, repasser et nourrir, par des points d'un ton plus coloré, la tige de chacune d'elles. Ce tra-

vail leur donne du corps, de la rondeur, et fait glisser l'air entre elles. L'ombre portée des fourrures est ordinairement très-vigoureuse sur les carnations ; on la repique de précipité et de terre de Cassel, et on la fond dans les carnations, à l'aide d'une demi-teinte bleuâtre d'outremer et de terre de Sienne.

PLUMES.

Si le travail des fourrures doit être intense et raboteux, celui des plumes, et surtout des plumes blanches, exige une grande finesse de tons, beaucoup de légèreté, de franchise et de transparence dans le travail.

On ébauche (après avoir repassé le trait d'outremer très-pâle) avec une teinte légère d'outremer modifié d'une pointe de laque, dont on pointille également, par petites touches irrégulières (c'est-à-dire non rondes comme des points), toute la surface de la plume. Ce pointillé imite ce que les barbes de la plume offrent de velu.

On unit, autant que possible, cette première teinte générale, qui doit être d'un effet doux et bien flou; on revient sur les ombres avec une pointe de noir et d'outremer très-affaiblis.

Les rehauts et les barbillons qui font silhouette, soit sur le reste de la plume, soit sur un autre champ, se peignent de blanc pur, peu gommé, qu'on pointille de manière à former, par le travail et l'assemblage des points, des lignes qui imitent la tige de chacun d'eux. Si ces brins se détachent sur une étoffe, sur un fond rougeâtre ou brunâtre, on glace le blanc d'une eau d'outremer; une eau colorée d'ocre sert à les glacer s'ils se silhouettent sur des carnations.

La côte de la plume, ordinairement rehaussée de blanc, reçoit, selon qu'elle est plus ou moins éclairée, un glacis bleuâtre, qu'on passe aussi sur la racine des brins qui s'y implantent, lorsque cette partie est dans la demi-teinte.

Le travail des plumes de couleur est le même. On voit qu'il faut, comme pour les carnations, ébaucher avec des teintes

aqueuses; que le travail se continue avec les mêmes couleurs pointillées irrégulièrement, et que les rehauts de blanc pur sont ensuite glacés d'une eau colorée de la couleur générale de la plume.

PERLES.

Si l'on n'a pas eu la précaution de ménager la place en peignant les cheveux, les carnations ou les étoffes qu'occupe un collier ou tout autre ornement de perles, il faut mettre à nu cette place à la pointe du grattoir ou avec un pinceau mouillé; la difficulté de ces procédés doit rendre plus attentif à respecter, par la suite, le trait des parures de perles, et à ne pas le couvrir de la couleur du champ sur lequel elles seront placées.

L'ivoire étant réservé ou mis à nu par le grattoir, on repasse le trait des perles avec une eau d'outremer; on les pointille entièrement d'outremer clair. La teinte la plus intense se fait de terre de Sienne brûlée, ou même de terre de Cologne.

Le reflet, qui varie suivant le fond sur lequel les perles se détachent, se fait ordinairement d'ocre jaune ou de terre de Sienne sur les carnations; le dessous des clairs, c'est-à-dire la place occupée par les demi-teintes lumineuses, se lave d'une eau gouacheuse d'outremer et de blanc; et lorsque cette teinte préparatoire est bien sèche, on en repique le milieu d'un point rond, brillant, de blanc pur peu gommé, ou même de blanc d'émail, si l'on peut s'en procurer qui gouache bien.

Les diverses teintes qui composent et font tourner chaque perle, se fondent entre elles à l'aide de glacis bleuâtres d'outremer ou de cobalt.

L'ombre portée, ainsi que le reflet, varient de tons; la terre de Sienne et le précipité, comme retouches, y sont employés généralement quand elle se projette sur des car-

nations ; cette ombre est toujours très-vigoureuse, et la longueur de sa projection varie selon la grosseur de la perle, et n'a de largeur que son diamètre et demi sous un jour de 45 degrés.

PIERRERIES.

Pour les pierreries blanches, l'ébauche est la même que celle des perles, seulement les rehauts doivent être touchés carrément pour mieux imiter les facettes, et non par points ronds ; elle exige aussi l'ivoire mis à nu. Le trait se repasse avec la couleur locale, qu'on fonce dans la partie ombrée. L'outremer, le carmin, les jaunes mars et d'autres couleurs de la palette, mélangés deux à deux, fournissent le type du ton local que demandent les saphirs, les rubis, la topaze, etc.

Ces couleurs seront étendues proportionnellement de blanc pour les demi-teintes et les reflets.

La touche lumineuse et les brillants, au lieu d'être touchés d'un point rond, comme les perles, doivent, pour imiter la taille des facettes, être rehaussés carrément, c'est-à-dire par hachures courtes et larges, formant équerre, si la pierre est anguleuse.

Le blanc peut être employé pur, pour rehausser le brillant de ces diverses pierreries, et glacé ensuite en partie, lorsque la teinte est bien sèche, d'une eau légèrement colorée de la couleur naturelle de la pierre précieuse.

Les reflets tirent leur couleur des ornements d'or ou de la monture, ainsi que des étoffes qui sont les plus rapprochées et qui les produisent.

BRODERIES ET ORNEMENTS D'OR ET D'ARGENT; BIJOUX.

Il est préférable de les faire sur l'ivoire à nu que de recourir à la gouache, qui a moins de fraîcheur, ou gagne trop de relief. On découvrira donc l'ivoire au moyen du grattoir, si

l'on n'a pas eu la précaution de ménager la place qu'occupent ces ornements.

Pour les ornements d'argent, le trait se repasse avec un mélange d'outremer et de noir; pour les joailleries en or, avec de l'ocre de Rue et une pointe de noir dans les touches ombrées.

On ébauche avec un mélange de terre de Sienne brûlée et d'ocre, ou même de la pierre de fiel; cette teinte aqueuse légère sert à couvrir toute la surface.

Les demi-teintes se font avec du mars bistre chauffé d'ocre de Rue; le rouge mars et la terre de Sienne s'emploient dans les reflets, qu'on dore, en finissant, d'un glacis aqueux de jaune d'or.

On travaille de nouveau avec les couleurs d'ébauche, et l'on repique la première teinte générale, aux endroits lumineux, avec du jaune de Naples; on rehausse plus tard de jaune d'or ou d'un glacis de jaune indien. Les ombres les plus vigoureuses se refouillent de mars bistre, de terre de Cassel et de précipité bien gommés.

Quelques artistes font usage du jaune de chrôme ou de l'orpin pour les lumières. Ces deux couleurs, extrêmement brillantes, s'harmonisent peu avec le reste de la palette, et les qualités pernicieuses de la dernière la font assez généralement rejeter.

On peut encore, si le ton général du portrait est vigoureux, admettre dans les demi-teintes et dans les reflets, ainsi que le font d'habiles miniaturistes, de l'or en coquille délayé avec une eau de Sienne naturelle. L'or pur s'emploie pour le rehaut des brillants, qu'il faut réserver avec soin, et sur lesquels, au lieu de coucher la première teinte générale, on laisse l'ivoire à nu. L'or en coquille se délaie avec une eau légèrement savonnée; il en est de même pour l'argent.

Cette seconde méthode est préférable à l'autre, en ce que

tout mélange gouacheux en étant banni, les tons ont plus de vigueur, de transparence, de chaleur et d'éclat.

Quant aux ornements d'argent, la teinte générale sera de bleu léger, modifié de laque ; les ombres demanderont une pointe de noir ; les demi-teintes et les reflets une pointe de blanc, d'ocre jaune ou de Sienne, si les objets qui les produisent sont d'une couleur chaude et vigoureuse ; les lumières se rehaussent de blanc d'émail pur et bien gommé.

Ornements d'acier, de cuivre et de fer.

On repasse le trait des objets en acier avec une légère teinte d'indigo ; la teinte locale se compose de noir et de bleu ; les ombres, d'indigo, de terre de Cassel et de noir ; les demi-teintes et les reflets d'outremer et de blanc ; les brillants se lavent d'une eau bleuâtre qu'on rehausse de blanc teinté d'un atome de bleu ou de noir. Le précipité violet et le noir servent à repiquer les creux.

On agit par induction pour ceux de cuivre et de fer, en consultant les articles *Or* et *Acier*. Les tons du cuivre exigent plus d'ocre et même une pointe de bleu ; car, la plupart du temps, ses demi-teintes tirent sur le verdâtre. Le fer demande moins de noir que de bleu ; la lumière même en sera sensiblement colorée, et l'ombre pourra se faire d'indigo pur.

MEUBLES.

La teinte locale d'acajou, de noyer, de citronnier et des autres bois destinés à la confection des meubles, varie trop pour qu'on puisse en donner ici la composition ; d'ailleurs elle est facile à lire dans la nature. Les ocres de Rue, le brun rouge et les mars, la terre de Cassel ou de Sienne, la laque et l'ocre jaune, telles sont les couleurs dont les combinaisons peuvent imiter ces bois.

Mais on doit éviter, pour former les ombres, d'ajouter du noir ou du bleu à leur teinte locale ; les terres et les bruns

mars d'un ton chaud mêlés de laque, sont préférables aux bruns purs.

Il en est de même des clairs, qui manqueraient d'éclat et n'offriraient plus le poli des bois façonnés, si, pour les peindre, on ajoutait du blanc à leur teinte locale. Ce blanc, par son contact avec les couleurs rouge et brune, produit des tons louches et opaques. Ici, comme dans le travail des parties lumineuses des chairs, on doit employer de préférence les jaunes, tels que l'ocre, les jaunes mars et surtout le jaune de Naples. Ce dernier est indispensable pour les meubles dont le bois est de teinte fauve, noisette ou jaune clair, tels que le citronnier, le noyer et les bois résineux. On le glace ensuite d'une eau brunâtre ou chaude, qui lui donne de la transparence et du poli.

Ces observations s'appliquent aux parquets, sur lesquels on doit éviter d'appeler des lumières trop vives, qui nuiraient à l'effet de la tête. Le mieux est de les sacrifier de ton.

Lorsque les bois polis forment miroir, la réflexion doit alors se traiter par le travail de miniature et sans gouache. On glace ensuite d'une eau légèrement teintée de la couleur locale du bois.

Tapis.

Pour les tapis de teinte verte, bleue, rouge, on consultera les articles des draperies de même couleur; pour ceux qui sont chargés d'ornements ou de dessins, l'article châles.

Parmi les attributs et les accessoires qui caractérisent ou accompagnent un portrait, il en est peu dont les articles précédents ne puissent indiquer, par analogie, le faire et le travail.

LEÇON HUITIÈME.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES SUR LES TRAVAUX DU FINI.

> Fondez bien vos teintes les unes dans les autres, afin que votre ouvrage soit doux; c'est la beauté de la peinture en miniature.
>
> MAYOL, *Introduction à la Miniature.*

En suivant dans l'ordre des leçons de ce Manuel, celui des travaux de la miniature, il faudrait multiplier les divisions qui traitent d'un même objet, c'est-à-dire les subdiviser en deux ou trois parties, ainsi qu'on peut s'en convaincre par les titres qu'eût alors portés chacune des leçons, à partir de la 4e, qui traite de l'ébauche des carnations;

5e Gouache et ébauche des fonds;
6e Travail des carnations;
7e Travail des étoffes;
8e Travail des fonds;
9e Fini des carnations;
10e Fini des fonds;
12e Fini des étoffes;
13e Fini et dernière main en général;

car tel est l'ordre le plus ordinaire des travaux; mais il a paru plus simple de réunir en un seul article toutes les observations relatives aux travaux du fini.

Lorsque le portrait paraît entièrement terminé, il faut, pour bien juger de l'ensemble, et sous un nouvel aspect, recourir au miroir ou au verre noir. Le premier sert à rectifier les erreurs d'agencement, de disposition, et même de coloris; le second n'est pas moins utile malgré la teinte harmonieuse que sa cou-

leur sombre répand, et qui tend à pallier les vices du coloris.

Dans l'examen définitif d'un portrait, on doit vérifier si les ombres ont autant de force, autant de couleur et d'obscurité que dans le modèle; si les demi-teintes sont vraies de ton, légères d'exécution, chaudes ou fraîches; les reflets transparents ou mystérieux; enfin, étudier les lumières et leur fusion dans les demi-teintes. Souvent un portrait, bien travaillé du reste, manque d'effet dans les lumières, et ne produit pas un aspect satisfaisant. Il faut alors examiner si les clairs ne sont pas trop étendus ou trop restreints, si le foyer lumineux, le point brillant est bien placé, si le rehaut est juste et bien touché, s'il est assez vif.

Le manque d'effet provient encore plus généralement ou du défaut de ton des ombres qui n'ont pas assez de vigueur, ou des demi-teintes qui sont trop claires, que du peu de brillant et d'éclat des rehauts.

Le manque d'oppositions produit, comme le papillotage de plusieurs parties également claires ou lumineuses et qui disputent le regard, un ensemble peu satisfaisant; mais le mal est très-réparable. Il ne s'agit que de faire quelques sacrifices pour laisser briller l'objet qui doit principalement fixer l'attention. C'est ainsi que, dans la figure même, quelques parties le céderont à d'autres. On peut remarquer dans les ouvrages des meilleurs maîtres, mieux encore que dans la nature, dont l'analyse est moins facile, que les tons de la partie inférieure de la figure sont moins lumineux, moins brillants; en un mot, plus solides de couleur que ceux de la partie supérieure. Cette dégradation de lumière presque insensible est aussi vraie dans les ouvrages des maîtres habiles que réelle dans la nature. Le jour, après avoir frappé sur l'angle frontal, et sur les parties saillantes, telles que le sommet des joues, le dos du nez et l'arête de la lèvre supérieure, glisse avec moins d'éclat sur le menton et tout le bas du visage.

Rien ne nuit plus à l'effet et aux lumières de la tête qu'un fond trop clair ou des draperies trop lumineuses, qui rivalisent d'éclat avec elle. Il faut alors, pour produire opposition, remonter de ton le fond ou les draperies, glacer les lumières d'un ton grisâtre, et ramener l'harmonie générale.

Lorsqu'on a passé entre eux les travaux des diverses parties d'un portrait, lorsqu'on a remonté les ombres de ton et rehaussé le brillant des clairs, donné de la transparence aux demi-teintes et aux reflets, glacé de tons grisâtres ceux qui peuvent être trop brillants, échauffé d'un glacis chaud de ton, ceux qui sont froids, noirâtres ou grisâtres; lorsque l'effet et l'ensemble général du portrait satisfont pleinement, il faut alors consulter de nouveau le verre noir. La loupe (dont l'emploi doit être le moins fréquent possible dans le travail) peut servir à toucher ou rehausser avec esprit et précision le point visuel, l'angle lumineux du bout du nez. On repiquera de précipité bien gommé, le dedans des boucles des cheveux, les coins des yeux, le creux des narines, les coins de la bouche, les cavités de l'oreille, et l'ombre portée du menton dans sa partie la plus obscure.

Les professeurs remarquent avec justesse que la plupart des élèves se hâtent trop de finir. Leur ouvrage, manquant ensuite de vigueur et de modelé, nécessite, quand les accessoires sont terminés, des remontes de tons et de nouveaux travaux sous lesquels disparaissent ceux du fini prématuré. Le mieux est d'avancer simultanément chacune des parties de l'ouvrage, de les faire, pour ainsi dire, marcher d'un même pas, afin de ne pas se fatiguer sur chacune isolément; de laisser opérer la siccité, et de ne pas enlever les dessous. Cette marche donne plus de franchise, de vigueur au travail, et l'on arrive plus sûrement au fini après que les tons des divers objets offrent une vigueur et une harmonie relatives et satisfaisantes.

Quelques artistes, cependant, font leurs draperies et leurs fonds sans désemparer, c'est-à-dire qu'ils les terminent immé-

diatement sur l'ébauche, qui se confond avec le travail, sauf à glacer par partie, en mettant la dernière main au portrait.

En s'occupant trop tôt du fini, le premier inconvénient qui résultera, sera l'économie même des teintes, dont les superpositions peu nombreuses, et quelquefois composées de peu de couleurs terrestres, permettront bientôt à l'ivoire d'exercer au travers d'elles une influence plus ou moins grande, selon la densité du travail.

Le second inconvénient est de sacrifier tout le travail fini qu'on avait pris la peine d'arrêter et de polir, lorsque l'aspect général vient convaincre de l'insuffisance du colorisen rapport avec les tons du modèle.

Enfin, le travail poli, précieux, et par conséquent serré qu'on sacrifie, et sur lequel on revient de nouveau, ôte par sa compacité toute transparence à celui qu'on lui superpose. Les ombres deviennent opaques et lourdes, les lumières sont vagues et molles ou sans éclat; et, si l'on parvient à monter de ton le portrait, il est bien rare qu'on soit assez heureux pour y ramener la transparence, l'air et la légèreté.

En indiquant quelquefois plusieurs compositions pour une même teinte, on désire éviter que l'élève se fasse un système dans la formation de ses tons; il adoptera, sans s'en apercevoir tel ou tel coloris. La réforme du blanc dans les chairs a rendu plus sensible dans des portraits, très-recommandables d'ailleurs, la tendance du coloris du peintre vers telle ou telle couleur; les ouvrages des uns tirent sur le jaunâtre, d'autres sur le brun rouge, d'autres, et ce sont les plus nombreux, affectent une teinte aqueuse violâtre, d'une grande finesse, il est vrai, mais aussi très-froide et peu naturelle.

Puisqu'un même ton s'obtient par des mélanges tout-à-fait différents, le mieux est de ne s'imposer d'autre règle, pour la composition, que celle de bannir les couleurs nuisibles ou au moins suspectes; et comme la quantité de telle ou telle couleur

dans un mélange le modifie souvent à l'infini, de nombreux essais, à cet égard, donneront rapidement un tact beaucoup plus sûr que les préceptes les plus circonstanciés :

Longum iter per præcepta, breve et efficax per exempla.

On s'aperçoit souvent, lors du travail du fini, que l'ivoire pourra, dans les demi-teintes voisines des lumières, faire traverser trop fortement sa couleur jaunâtre ; il faut, pour obvier à cet inconvénient, pocher légèrement ces demi-teintes d'un glacis chaud et aqueux (ocre et Sienne brûlée) ou bleuâtre (outremer et laque), selon qu'elles affectent un coloris froid ou coloré, ou même suivant le ton dominant du portrait. On repique ensuite vigoureusement, s'il est nécessaire, le milieu des ombres, et brillamment celui des lumières, que le précédent glacis aura teintées ; on réveille les reflets par des eaux transparentes, colorées de Sienne ou de terre d'Italie.

Ces glacis peuvent encore se composer d'ocre et d'une pointe de laque, quand il s'agit de réchauffer les demi-teintes de carnations de femmes et d'enfants.

Un lavis aqueux d'ocre, de laque et d'outremer donne de la finesse et fait tourner les contours qui se dessinent trop sèchement, en s'étendant à la fois sur ces contours et sur les bords de l'objet qui leur sert de champ.

Ces glacis aqueux doivent se coucher avec beaucoup de célérité et de légèreté : pour peu qu'on les appuyât, on ferait détremper les dessous.

Couchés avec adresse et goût, ils donnent au travail un aspect mystérieux dont il est difficile de pénétrer le mécanisme.

Quant aux glacis que l'on passe sur les parties gouachées, telles que les fonds et les étoffes, on doit les gommer assez fortement, afin que l'eau colorée d'un ton chaud produise une espèce de vernis capable de réveiller la gouache et de modérer, de pallier même l'aspect mat et opaque qui la caractérise.

Les glacis sont encore propres à sacrifier les parties des fonds ou les portions de draperies qui sont ou trop claires ou trop lumineuses.

Ce serait ici qu'il faudrait, à la rigueur, borner les préceptes; cependant, comme depuis quelques années, le goût des portraits historiés, c'est-à-dire placés dans un fond composé, orné de paysage ou d'architecture, a prévalu, il est utile d'insister sur une observation essentielle.

Beaucoup de personnes pensent qu'on peut se dispenser de savoir la perspective, lorsque, dans un portrait, l'on ne doit représenter que le dossier d'un fauteuil, le marbre d'une table, les rayons d'une bibliothèque, le dessus d'un pupitre, d'une écritoire, d'un piano, etc.; elles se bornent à dessiner ces objets d'après nature, et sans se rendre compte de la direction de leurs lignes.

Sans conseiller ici l'étude approfondie de cette science, indispensable aux peintres d'histoire, de genre et de paysage, il faut engager les portraitistes à en étudier au moins les principes les plus élémentaires, afin d'épargner aux connaisseurs le chagrin (car c'en est un) de voir dans un portrait, recommandable d'ailleurs, un des objets accessoires, manquer d'une manière plus ou moins choquante, aux lois de la perspective.

Afin de ne pas se jeter dans des difficultés inutiles, l'élève devra, si le plan des objets offre un parallélogramme ou un carré, les placer de telle sorte, qu'une de leurs faces soit parallèle à la ligne de terre ou à la ligne d'horizon du portrait. Il évitera, par ce moyen, les points accidentels, les vues d'angle, qui nécessitent deux points sur l'horizon, et qui affectent toujours désagréablement la vue, en ôtant le repos à la composition.

Les premières notions de perspective sont d'autant plus indispensables qu'après un long tâtonnement et sans guide, on ne sera jamais certain d'avoir tracé et dirigé les bâtons d'une

chaise ou les bras d'un fauteuil, de telle sorte, et dans une inclinaison telle, qu'il soit possible au personnage de s'y tenir réellement assis.

On poussera plus loin ces études, si l'on désire entreprendre des fonds historiés, où les erreurs doivent se multiplier avec les objets qui peuvent les faire naître; enfin l'on ne saurait mieux faire que de consulter alors le *Manuel de Perspective*, qui fait partie de l'*Encyclopédie-Roret.*

LEÇON NEUVIÈME.

DU PAYSAGE.

Imitez la nature, elle ne ment jamais.

Lemière, *La Peinture.*

Le paysage n'est ordinairement qu'accessoire en miniature; la plupart du temps même, les fonds naturels se bornent à un coin de ciel ou à quelques masses intenses de feuillage sacrifiées de ton, qui fournissent un champ au portrait et lui servent de repos. Si cependant le fond est plus détaillé, s'il contient la vue d'un manoir, d'une campagne, etc., on doit de préférence le traiter comme dans les autres manières de peindre, c'est-à-dire commencer par le ciel, ensuite faire les lointains, et venir ainsi progressivement jusqu'aux plans les plus rapprochés, en donnant plus de couleur et d'intensité aux objets, à mesure qu'ils avancent. L'ordre de ce travail est tout-à-fait analogue à l'aspect de la nature où les plans et les objets paraissent aussi superposés les uns aux autres.

Dans la disposition d'un fond de paysage, il est bon d'étudier d'abord les effets qu'on pourra tirer des oppositions. Ces oppositions peuvent être de diverse nature : les unes de couleur, les autres de dessin ou de forme; bien entendues, employées avec art, mais sans affectation, elles produisent, dans l'ouvrage, un charme qui séduit et captive l'œil avec plaisir.

Autant il est probable qu'on réussira à faire détacher une tête sur un fond ou sur une masse d'arbres d'un ton vert-olivâtre, autant le succès est incertain si l'on veut lui donner pour champ l'azur pur et brillant du ciel; plus le premier fond est harmonieux, et laisse briller la tête, plus le second lui nuit, l'efface même, si le ton des chairs est fin et délicat. Un tel fond ne peut, à la rigueur, servir qu'à un portrait de

carnation très-colorée, très-foncée, ou même tout-à-fait noire comme celle d'une négresse.

Si le ciel doit servir de fond au portrait, on disposera les nuages roulant et glissant par-dessus l'azur qui en colore la voûte, de manière à ce que la partie éclairée des chairs de la tête se détache sur l'ombre grisâtre de ces nuages, dont le ton fin, harmonieux et léger permettra à la figure de briller franchement et sans dureté.

L'outremer, d'abord pur et ensuite étendu de blanc à mesure qu'on descend, fournira la teinte graduelle de la partie azurée; on le couchera le plus uniment possible, en commençant par la partie la plus foncée, et l'on y reviendra une seconde et une troisième fois, pour harmoniser et fondre la teinte.

Les nuages auront été épargnés; on les ébauche comme les carnations, c'est-à-dire que l'ombre reçoit un frottis d'indigo et d'une pointe de laque, et que la demi-teinte exige une eau légèrement colorée de bleu d'outremer et de terre d'ombre. On y revient en pointillant de laque et de bleu.

Les rehauts se hachent de vermillon et d'ocre, ou mieux de jaune de Naples, car ce jaune est plus lumineux.

L'horizon demande les mêmes couleurs, et se fond avec la partie inférieure de l'azur, au moyen d'une pointe de laque dans le mélange, qui facilite la transition.

Tout le travail du ciel pointillé ou plutôt haché, doit être uni et bien pur de ton.

Les nuages, préparés par teintes aqueuses, ont plus de légèreté que s'ils étaient gouachés.

Horizon; Lointains.

L'horizon s'ébauche, comme on l'a vu, de vermillon ou d'orangé mars; on peut y tracer quelques nuages allongés, teintés d'ocre jaune, et quelques autres où l'on ajoute de la laque.

Le ton général de l'horizon doit aussi s'étendre sur les montagnes qui semblent le border, et sur la partie lumineuse et la plus enfoncée du paysage.

L'outremer est nécessaire pour masser la partie ombrée des montagnes, en y ajoutant plus ou moins de laque, suivant la chaleur du ciel. L'orangé mars s'emploie pour toucher leur silhouette ainsi que les jours reflétés par l'horizon, qui leur prête sa couleur.

Le travail ne doit pas être tourmenté; pour obtenir de la fraîcheur et de l'éclat, il faut coucher les teintes franchement, en les égalisant par des hachures larges et parallèles : l'emploi du grattoir est indispensable pour unir les teintes des lointains.

On va réunir ici sous un même titre tout ce qui peut concerner un même objet de paysage : le plan qu'il occupera dans le portrait doit déterminer à foncer ou à affaiblir sa teinte, dans la proportion de son éloignement du spectateur.

Eaux.

L'examen des eaux à découvert prouve qu'elles sont ombrées plutôt qu'éclairées ; tandis qu'abritées de tous côtés, elles paraissent lumineuses, pourvu qu'elles puissent répercuter l'azur du ciel, qui, par son affinité avec la lumière, leur donne un aspect éclairé, bien qu'elles soient réellement dans l'ombre.

La teinte des eaux varie à l'infini, suivant leur nature, celle de leur lit, ou leur éloignement dans le tableau. Dans les lointains, on emploie de l'outremer pour la teinte générale, et les grandes lumières se rehaussent avec la teinte de l'horizon, dont elles empruntent la couleur.

Plus rapprochées, leur teinte locale la plus ordinaire se compose d'indigo et de blanc plus ou moins intenses, et même d'indigo et d'une pointe de noir dans les ombres. L'ébauche

se fera par hachures bien horizontales, et le travail se finira dans le même sentiment.

Les reflets qu'on n'a pu ménager ou qu'on enlève au grattoir, se laveront d'outremer et de gomme-gutte. Les clairs, pour lesquels on agira de même, recevront des rehauts de blanc pur, qu'on étendra par lignes tremblées, bien horizontales, et dont quelques parties recevront ensuite un glacis aqueux d'outremer ou de jaune.

Des glacis légers de vert minéral, d'ocre ou de jaune indien, peuvent, lorsque les eaux ont acquis la vigueur désirée, concourir avec le grattoir pour leur donner de l'harmonie et de la transparence.

Les rehauts destinés à représenter le bouillonnement des eaux, dans les rapides et au milieu des cailloux, doivent se faire de blanc pur, qu'il faut pocher avec un pinceau court, dont les poils se divisent en touchant l'ivoire, et produisent une touche éraillée qui imite fort bien le scintillement de l'écume et le jaillissement de la lumière sur l'eau.

Rochers.

L'ocre de Rue, la terre de Cologne, modifiés d'ocre jaune, de mars orangé ou de laque, fournissent la teinte locale la plus ordinaire des rochers. Leurs parties ombrées et leurs cavités s'ébauchent avec ces terres pures, et se repiquent avec le brun mars; les demi-teintes les plus sombres se font de brun mars, de bistre et de laque, ou d'indigo mêlé de brun rouge et d'ocre; les rehauts se forment d'ocre jaune, d'ocre de Rue ou de Wolfenbuttel, et s'achèvent à l'ébauche, par touches carrées et anguleuses, comme l'exige la forme des blocs qui composent les rochers.

Des glacis verdâtres (gomme-gutte et indigo), bleuâtres (indigo et noir), rougeâtres (carmin, terres de Sienne et de Cologne), glauques (noir, laque et jaune d'or), serviront, avec une

foule d'autres tons rompus, à harmoniser l'ensemble général des masses de rochers, surtout dans leurs parties ombrées.

Le vert minéral, ou tout autre vert composé de gomme-gutte, peut servir à imiter les infiltrations d'eau et les mousses qui demandent plus de bleu de Prusse, et même du noir dans leurs ombres ; les lumières se repiquent d'ocre jaune, ou plutôt de jaune de Naples, qu'on doit glacer ou réchauffer ensuite par une eau teintée de jaune indien ou de gomme-gutte. On peut, si l'harmonie l'exige, glacer de nouveau pour sacrifier le trop de brillant, avec une eau légèrement colorée de bleu ou de vert de cobalt.

Le travail du fini s'exécute avec les mêmes couleurs qui ont servi aux mélanges de l'ébauche ; il faut hacher par traits courts, larges, et dirigés en divers sens ; mais jamais ces hachures ne doivent se croiser, si ce n'est dans les plus fortes ombres, où ce croisement est insensible.

Terrasses.

Plus les terrasses sont rapprochées de l'horizon, plus leurs lumières participent du ton du ciel ; elles exigent alors plus d'air, plus de légèreté, et, par conséquent, les tons verts des devants n'y ont plus qu'une apparence bleuâtre, dont le noir et l'ocre, modifiés d'une pointe de laque, donneront la teinte locale la plus ordinaire ; pour l'ombre, on préfèrera le mars bistre et la laque, l'ocre de Rue, aux terres naturelles plus brunes, qui doivent être réservées pour les terrasses du devant.

Les terres, et principalement celles de Cassel et de Cologne, sont la base des ombres des terrasses vigoureuses. On les modifie à l'infini par l'ocre de Rue et l'ocre jaune, le jaune mars, le bleu de Prusse ou la laque, pour obtenir des demi-teintes. Les clairs qu'il faut ménager de préférence, se couchent d'ocre jaune, qu'on rehausse de blanc pur aux angles lumineux, ou mieux de jaune de Naples, glacé plus tard d'une eau colorée

(suivant la nature du brillant) de jaune indien, d'ocre jaune ou de terre de Sienne.

Les terrasses arides et desséchées s'ébauchent de brun rouge, de terre de Sienne mêlée de laque, et se finissent en ajoutant de l'outremer et de l'ocre de Rue pour les demi-teintes; de la terre de Sienne pure dans les reflets, et de l'ocre mêlée d'une pointe de noir pour les clairs.

Celles qui sont gazonnées s'ébauchent de vert minéral ou d'indigo mêlé alternativement de mars bistre et de terre de Sienne brûlée, et même de noir pour les plus fortes ombres. Si les terrasses occupent un plan éloigné, le noir augmentera, et le bleu diminuera en proportion. L'ocre, le jaune indien, mêlés de noir, serviront aux demi-teintes, en ajoutant du bleu pour celles des devants; les lumières se font d'ocre pur, qu'on glace d'une eau verdâtre en finissant.

L'ébauche se fait par frottis les plus transparents possible, même dans les plus fortes ombres.

Le travail du fini s'exécute par hachure en forme de virgules renversées dont la pointe tourne tantôt à droite, tantôt à gauche.

Chemins, sentiers.

Ils varient de ton et de travail suivant la nature du sol; dans l'ombre, ils n'ont qu'une teinte générale; s'ils sont plats, on peut les composer de terre de Cassel ou de Cologne, et mieux d'ocre de Rue ou de Wolfenbuttel; les sommités des ornières se rehaussent d'ocre de Rue allégée d'ocre jaune ou de terre de Sienne; les demi-teintes, ou les revers de ces crêtes, exigent de la laque et de l'ocre; les creux ou ornières, du mars bistre, de la terre d'ombre et de la laque; les flaques d'eau peuvent se faire d'un ton verdâtre, de vert de cobalt et d'indigo, et d'ocre pour l'ébauche, de noir et d'ocre avec une pointe de bleu pour le travail haché du fini.

Les chemins reçoivent, comme les terrasses, quand ils sont

à l'effet, quelques glacis mystérieux de différents tons, qui rompent l'unité monotone de leur couleur, et produisent une finesse que n'aurait pas le travail opéré avec les terres seules, s'il restait à découvert.

L'ocre colorée d'outremer, de laque, de noir étendu d'eau, fournira, ainsi que la terre de Sienne, la plupart de ces glacis.

Cailloux et broussailles.

Les caillonx doivent s'exécuter comme les rochers et les terrasses, dont ils sont des détritus; il faut en varier la forme et la distribution, les grouper deux à deux, les isoler, les alterner, éviter avec soin de leur donner à tous un volume égal, une forme pareillement anguleuse ou arrondie; ils doivent être entiers de ton; leur travail s'exécute par hachures courtes, mais fermes; l'ombre des dessous se repique de précipité et de brun mars au point de départ.

La teinte locale des broussailles, ordinairement assez foncée, se compose de bleu de Prusse et d'ocre de Rue; les demi-teintes, de terre de Sienne, et les lumières, d'ocre jaune orangé; les dessous ou creux doivent être repiqués de brun mars et de précipité. Quant aux plantes aquatiques, elles exigent plus de bleu dans la composition du ton. Les lumières, pour être touchées avec esprit et légèreté, doivent se gouacher (car il serait presque impossible de les ménager); l'ocre étendue de blanc sert au travail. On glace ensuite ces rehauts d'une eau colorée de jaune indien, de vert de cobalt, ou d'ocre de Venise, selon l'occurrence.

Arbres.

Il faut, en peignant le ciel, ménager la place qu'occuperont les arbres s'ils forment des masses touffues; quant aux arbrisseaux ou aux arbres clairs qui n'ont que des rameaux très-minces et un feuillage très-disséminé, on les gouache par-dessus le ciel, où il serait impossible de ménager leurs détails.

En miniature, l'emploi des diverses espèces d'arbres est trop rare, comme fonds de portraits, pour entrer ici dans tous les détails qu'exigerait cette partie, la plus difficile du paysage, qu'elle caractérise essentiellement; des études des meilleurs paysagistes en apprendront plus que vingt pages de théorie, et l'on doit ici se borner aux observations pratiques que nécessite le mécanisme de la miniature pour les arbres.

Après avoir massé l'arbre au crayon, et avoir arrêté la forme et les plus grands détails, on procède à l'ébauche de sa charpente, en passant du tronc aux branches secondaires et enfin aux plus petits rameaux.

L'ombre se fait de mars bistre et de terre de Sienne brûlée, ou de mars n° 4 et d'indigo, de laque et de terre de Sienne.

Les demi-teintes, avec les mêmes couleurs, sans le bleu.

Les reflets, d'ocre jaune et de terre de Sienne.

Quelques glacis d'ocre, de Sienne, de vert minéral et de jaune indien, jeteront du vague et de l'harmonie sur le tronc, qu'il faut traiter par hachures verticales et tremblottées, qu'on forcera de précipité et de brun n° 4, sur les nœuds et les rugosités de l'écorce, accusés en cercle ou parallèlement au sol.

Pour le feuillage, on commence par ébaucher les ombres les plus fortes, en réservant à côté d'elles les places destinées aux lumières; on en prépare la transition en couchant les demi-teintes intermédiaires, puis les dessous sur lesquels on fera les rehauts et les plus grands clairs.

D'autres demi-teintes plus légères de ton serviront à silhouetter les masses de l'arbre sur le ciel qui lui sert de champ; leur transparence et leur franchise feront tourner les masses, et les empêcheront de se découper trop sèchement en ombre ou en clair sur les fonds du ciel. Il faut les composer de terre d'ombre et d'indigo, et employer le ton assez intense pour ne pas y revenir.

Les teintes d'ébauche se couchent par frottis et avec rapi-

dité; quant au travail du fini, il doit varier suivant le feuillage de l'arbre qu'on veut peindre, et les modèles par des bons paysagistes apprendront, à cet égard, la manière de rendre en masse le feuillé de diverses espèces.

Outre les verts tout préparés, tels que les verts minéral et de cobalt qu'il est bon de s'interdire, les verts se multiplient à l'infini par la combinaison de bleu de Prusse ou de l'indigo avec les terres les plus obscures pour ceux qui sont dans l'ombre, avec l'outremer, la laque et le noir pour les demi-teintes; avec l'ocre jaune, le jaune de Naples, le jaune indien, et le jaune mars, pour les lumières et les verts brillants. Il y a peu de composition de vert où le rouge, soit laque, ocre rouge ou carmin, ne doive entrer en minime portion, afin de rompre la crudité et de faciliter l'harmonie si nécessaire dans les fonds d'un portrait.

Les verts harmonieux, propres à laisser briller la tête, s'obtiennent par les mélanges du bleu de Prusse ou d'indigo avec les terres et l'ocre de Rue; les rehauts ou lumières peuvent être pochés de touches de jaune de Naples, qu'on glacerait au besoin d'une eau colorée jaunâtre, verdâtre, pour réchauffer cette couleur, ou même de terre de Sienne.

Aux verts des arbres placés dans les fonds, l'indigo et l'ocre par parties égales, ou le noir et l'ocre dans l'ombre, donneront des teintes mystérieuses, sourdes et chaudes; les clairs se rehausseront d'ocre; s'ils s'éloignent encore plus, et qu'ils participent de la vapeur de l'horizon, on doit préférer l'outremer à l'indigo; mêlé avec l'ocre jaune, il forme des verts chauds et transparents.

Les feuilles mortes s'ébauchent de terre de Cologne pour l'ombre, d'ocre de Rue pour la teinte locale, et les rehauts se font de jaune de Naples et d'ocre qu'on orange de mars au besoin, ou mieux d'ocre de Venise.

Lorsqu'on a donné la vigueur nécessaire aux masses de feuillage, il ne s'agit plus que de repiquer le tronc et les bran-

ches, en observant que sur la partie du tronc qui traverse les masses de feuilles, l'ombre se trouve du côté d'où vient le jour, ou pour mieux dire, les branches ne sont éclairées que par reflet, puisque les feuilles projettent leur ombre sur la partie du tronc qui serait éclairée si le jour pouvait l'atteindre.

Les embranchements et les rameaux les plus fins, moins susceptibles, par leur ténuité, de clair et de reflets, sont d'un ton très-vigoureux, auquel le mars bistre, l'ocre de Wolfenbuttel et la laque serviront, et qu'on repiquera de précipité et de brun mars dans les milieux.

Le bas du tronc doit être remonté de ton. La terre d'ombre et la laque, plus ou moins influencée d'indigo, en produiront la teinte.

Dans quelques arbres la souche offre des teintes verdâtres mousseuses ou jaunâtres, auxquelles la terre de Sienne et le bleu de Prusse serviront; on pourra les rehausser ensuite de jaune d'ocre ou de jaune indien. Les demi-teintes bleuâtres ou violâtres sont aussi très-communes ; l'ocre combinée avec la laque, l'outremer et le cobalt avec une pointe de blanc, très-étendus d'eau, donneront ces teintes, qui produisent un très-bon effet quand elles ont de la vérité.

Fabriques.

C'est ainsi qu'on appelle en peinture les constructions et surtout les monuments dont on embellit les paysages historiques.

L'ocre de Rue, le bleu et la terre de Sienne brûlée, tous trois étendus de blanc, donnent, en général, la teinte locale des murs de plâtre. L'ombre exige, selon les reflets, du bleu ou de l'ocre de Rue; les rehauts ou les endroits en saillie, frappés plus vigoureusement par la lumière, se repiquent de blanc pur, qu'on glace ensuite d'une eau colorée; sans cette précaution, ce brillant effacerait toutes les parties lumineuses du portrait.

On emploie de préférence aux murs crépis de plâtre, ceux

dont le moellon, la pierre ou la brique sont à découvert, parce que mille circonstances en font varier la teinte et fournissent à la peinture des tons plus chauds, qui s'harmonisent, et offrent un repos agréable et de bonnes oppositions par la vigueur, par l'âpreté et la variété des demi-teiutes dont ces arrachis sont susceptibles.

On mêle l'ocre de Rue avec le blanc ou avec l'ocre jaune, pour les pierres les plus claires; pour d'autres plus noirâtres on ajoute du noir : d'autres s'ébauchent de mars bistre et de laque; d'autres de mars n° 4, de terre de Cassel et d'ocre jaune; d'autres, plus brillantes, de jaune de Naples, d'ocre jaune et de jaune mars. Les creux et les entre-pierres se repiquent de précipité, ou de terre de Cologne, ou de brun mars n° 4, qu'on modifie de noir dans la partie supérieure. Les toitures en tuile se couchent d'un lavis de laque et de terre d'ombre; les rehauts se font avec l'un des bruns rouges de la palette. L'indigo, employé comme glacis, y répand des demi-teintes verdâtres.

Pour les muraillles dont le ton est peu lumineux, on peut consulter l'article des fonds unis dans la Leçon VIe; il suffira d'ajouter, pour les entre-pierres, quelques touches plus colorées de ton et de rehauts pour les joints ou séparations.

Bois.

Si la construction permet de voir le bois qui sert de charpente, et s'il n'est pas peint d'une couleur particulière, comme on a coutume de le faire pour les palissades et les barrières, on pourra composer le ton local de laque et de terre d'ombre ou bien de mars bistre et de Sienne; ce mars, mêlé d'ocre, servira pour les parties moins obscures; l'ocre jaune-orangé, pour celles qui seront le plus éclairées; quelques glacis de noir et de laque, de Cassel et d'ocre ou de blanc, répandus çà et là, donneront à l'ensemble cet aspect mystérieux de différentes teintes vagues qu'offrent les veines du bois.

Le travail du fini se fait par hachures parallèles au sens du bois ; on n'agit autrement que pour ceux dont la surface est équarrie ou bien polie comme dans les meubles, les boiseries , etc. , et cette manière n'en est pas moins vicieuse.

Tuile, brique, ardoise.

La teinte locale de la tuile se compose de brun rouge et d'une pointe de vermillon ou de laque. L'ocre de Rue et la terre de Cologne servent aux ombres. Les joints ou entre-deux se font de mars bistre, de terre d'ombre et de laque ; on les repique de précipité en finissant; le vermillon étendu d'ocre jaune donne aussi des clairs.

A tous ces tons, on ajoute du mars bistre, s'il s'agit de rendre la vétusté d'une ancienne toiture, et l'on glace d'une légère couche d'indigo.

Les mêmes couleurs servent aux tons de la brique pure, pour lesquels on ajoute souvent plus de laque et de beau rouge, et du bleu mêlé de laque dans les ombres et les tons violets.

L'ardoise s'ébauche d'indigo et de noir par portion égale pour la teinte locale ; on éclaircit ce ton à l'aide du blanc à mesure qu'on approche de la partie inférieure du toit, qui est toujours la plus lumineuse.

Le travail se fait par hachures parallèles, horizontales et serrées. Les entre-deux se repiquent de noir et de précipité violet.

Feu, fumée.

La partie la plus colorée, l'âme du feu, se teinte de laque et de vermillon ; la partie plus légère ou la flamme proprement dite, se fait de jaune de Naples, d'ocre ou de jaune indien orangé.

Pour faire valoir le feu, il faut le détacher sur des fonds très-bruns, dont le bistre, le brun Van-Dyck et la laque fourniront la teinte.

La fumée, à l'air libre, se détache en clair (bleu, noir et

blanc) sur des objets foncés, et en noir (bistre et Sienne) sur des objets clairs; dans l'intérieur, elle est d'un gris violâtre, composé de laque, de noir, de mars bistre et d'outremer.

Figurines.

Il est rare qu'on place de petites figures dans le fond d'un portrait en miniature. Si cependant elles y étaient nécessaires, il faudrait les disposer de manière à ce qu'elles pussent se détacher en vigueur sur un objet éclairé, ou en clair sur un objet obscur. La première méthode offre plus de chances de succès, et l'opposition tourne à leur avantage. Au lieu de les détailler, il faut les ébaucher avec esprit, par touches larges, sur lesquelles on revient, par le travail, en conservant l'esprit et le sentiment de l'ébauche.

Animaux.

S'il s'agissait de placer des animaux dans les fonds, il faudrait en agir comme pour les figurines; si, au contraire (et cela est plus fréquent) ces animaux, par leur plan, se rattachent à la personne dont on fait le portrait, on se rappellera ce que contient la VIIe Leçon, sur les accessoires, pour les peindre par analogie avec ceux de ces objets dont ils se rapprochent par leur manière d'être.

Ainsi, pour les animaux à fourrure, on consultera cet article. Le mieux, à cet égard, est d'ébaucher d'après nature. Le travail des cheveux et de certaines étoffes indiquera le faire à adopter, dans le fini. Pour se diriger dans la manière de peindre les oiseaux et les insectes, les beaux ouvrages d'entomologie et d'ornithologie, publiés depuis quelques années, seront les meilleurs modèles à suivre.

Fleurs.

Les fleurs, dans un portrait en miniature, forment tantôt une couronne, une parure de cheveux, tantôt un bouquet placé à la ceinture, ou que la personne tient à la main. Elles

rentrent, comme l'article précédent, dans la classe des accessoires immédiats, et auraient peut-être dû trouver place dans la Leçon qui leur est consacrée. Mais alors leur proportion est si exiguë, qu'il suffit, en quelque sorte, d'accuser la masse de chacune d'elles par la couleur qui lui est propre, et de modeler ensuite ses ombres au moyen d'une couleur plus foncée, en gouachant les détails avec une touche plus lumineuse de ton.

Il en est de même des fruits, que l'on peint d'abord avec la teinte locale étendue, dans laquelle on pointille les ombres plus foncées, et sur laquelle on rehausse les lumières par des touches gouachées de blanc teinté d'une eau très-légère de la couleur locale.

Les feuilles qui accompagnent les fleurs et les fruits, doivent, afin de les faire valoir, être sacrifiées, c'est-à-dire tenues d'un ton plus obscur, d'un vert sourd et peu lumineux ; les dessous des fruits et des fleurs, et leur ombre portée, exigent surtout beaucoup de vigueur et de transparence. On incorpore, à cet effet, une pointe de rouge ou de noir dans les verts naturels, comme ceux de cobalt, ou le vert minéral, et même dans ceux qu'on obtient par le mélange des jaunes avec le bleu.

LEÇON DIXIÈME.

PORTRAIT A L'AQUARELLE.

> Ce genre de peinture est agréable et paraît prompt d'abord; cependant, lorsqu'on veut le pousser au degré de soins dont il est susceptible, il demande tout autant de temps que la miniature.
>
> M. Mansion, *Lettres sur la Miniature.*

L'aquarelle du portrait est trop simple dans ses procédés pour nécessiter ici de longs développements, et l'on suivra dans de rapides observations pratiques l'ordre méthodique adopté pour les leçons de miniature, à chacune desquelles les paragraphes de celle-ci correspondront afin de faciliter les moyens d'y recourir de nouveau.

§ I.

Les couleurs sont les mêmes que celles employées pour la miniature : le blanc et le jaune de Naples ne s'emploient que pour les gouaches de ressource.

La liste de couleurs donnée dans la Leçon Ire étant trop nombreuse pour être entièrement adoptée, il faut la limiter et faire un choix; car cette multiplicité, au lieu d'offrir des secours à l'artiste, peut le jeter dans l'incertitude ou l'embarras. Si le paysagiste réussit à copier un site avec cinq couleurs, on peut espérer de faire un portrait aussi vigoureux que fin de ton, aussi brillant qu'harmonieux, en n'employant que deux couleurs dans chacun des tons primitifs, en se bornant, par exemple, aux suivantes :

{ Jaune de Naples.
{ Ocre jaune.

{ Vermillon.
{ Carmin.

{ Sienne brûlée.
{ Noir d'ivoire.

{ Bleu de Prusse.
{ Outremer.

Cette dernière couleur introduite dans la plupart des demi-teintes, leur donne une grande finesse et une grande transparence.

§ II.

On peut employer l'eau gommée. Quelques artistes se servent d'une solution légère de colle de gants ou de parchemin maintenue tiède, qui donne de l'éclat et du corps aux couleurs.

On peut purifier, repasser et rebroyer les couleurs terrestres, et les disposer sur les palettes, comme pour la miniature.

Les godets servent à recevoir et à préparer les teintes trop étendues pour être délayées sur la palette, c'est-à-dire celles des draperies et des fonds.

Les pinceaux seront choisis plutôt gros que petits; s'ils sont destinés au travail d'ébauche de fonds, on les préférera carrés, comme ceux de la miniature pour le même objet. Les plus fins, qui sont de petit-gris, ne servent qu'aux travaux plus délicats du fini; si l'on abusait de leur emploi, on s'habituerait à un faire maigre et sec. Il faut avoir soin de nettoyer les pinceaux en cessant de peindre, et d'en extraire par des immersions réitérées dans une eau pure, la couleur qu'ils retiennent; sans cette précaution, ils durcissent et se détériorent ensuite, lorsqu'on veut les nettoyer. Si l'on y laissait séjourner des mélanges gouacheux, ils feraient ventre, et leur pointe s'affourcherait. On doit enfin éviter de gêner ou de replier leur pointe en les renfermant, car elle prendrait un pli qu'il serait ensuite difficile de lui faire perdre.

Le grattoir est d'un usage peu fréquent en aquarelle, si ce n'est pour enlever les grumeaux qui peuvent se former dans les

teintes composées de terres, où le croisement du haché produit des épaisseurs.

L'aquarelle peut s'exécuter sur les mêmes champs que la miniature; le parchemin, le carton de Bristol ou le papier vélin et même le demi-torchon sont les plus ordinaires. Mais le vélin fait à la main, et non pas mécanique, est toujours préféré aux autres papiers.

Le parchemin offre de la difficulté quand il s'agit de coucher les teintes plates de l'ébauche ou les glacis; il nécessite un pointillé de raccord très-long et très-difficile. Le carton, par sa compacité, donne un aspect dur, lavé et peu moelleux aux couleurs, auxquelles il offre souvent une surface trop lisse pour qu'elles puissent s'y attacher.

On ne saurait trop recommander le bon choix du papier; c'est de lui que dépend le plus souvent la réussite d'une aquarelle. Il doit offrir au coup-d'œil une finesse et une égalité de grain non interrompue par des taches plus brillantes ou plus mates, qui prouvent un grattage partiel, opéré pour enlever les grains ou défauts qui peuvent s'y trouver. Vu horizontalement sous un angle de quarante-cinq degrés, il doit offrir une surface bien plane, soyeuse et argentée.

Il faut avoir soin de le tenir enfermé en lieu bien sec et à l'abri de la poussière, qui se loge dans le grain et ternit la couleur en peignant.

Si nos papiers vélins ont plus d'éclat, plus de corps, plus de blancheur que ceux d'Angleterre, nous avons encore à regretter qu'ils leur soient inférieurs dans l'emploi; le plus grand talent ne saurait tirer parti d'un ouvrage entrepris sur un papier de mauvaise qualité. La préparation qui lui donne de l'éclat, absorbe et noircit les couleurs; et l'apprêt venant à se délayer avec elles, fait gouache par suite du travail.

Le papier, après avoir été mouillé au revers, d'une eau légère d'amidon, peut, quand il est bien détendu, s'appliquer sur le stirator. A défaut de stirator, on peut simplement em-

ployer une planche épaisse ou un carton de pâte, en posant, comme intermédiaire, une seconde feuille de papier moins large et moins longue, et qui permet de fixer les bords du vélin à l'aide de la colle à bouche.

Le mieux est que le panneau ou le carton soient plus petits d'un doigt sur chaque face que le carré de papier, dont on peut alors replier les marges; on les colle sur l'épaisseur ou derrière en tendant la feuille par opposite, d'abord de milieu en milieu, ensuite de coin en coin. Il faut mettre sécher le papier horizontalement pour éviter qu'il ne se voile, ne se bosselle, et ne vienne même à éclater.

Les meilleurs papiers étrangers sont ceux de Whatman (Turkey-Mill) et de Kool (petit cornet); ce dernier, plus faible, offre après le mouillage un grain beaucoup plus fin et plus égal.

Les marchands de couleurs vendent des cartons tendus, ainsi que des papiers tendus sur des ovales à fer-blanc, dont le revers est préservé contre l'humidité par une impression de blanc à l'huile. C'est à M. Isabey qu'on est redevable de ce procédé, ainsi que du brunissage du papier avec la dent de loup quand il est bien tendu.

Les verres optiques, le pupitre et le garde-main, usités en miniature, peuvent aussi s'employer ici; le dernier est surtout très-nécessaire pour l'essai de teintes aqueuses. Il faut, de préférence, le faire avec du papier semblable à celui sur lequel on veut peindre; on est alors plus sûr de l'identité des tons de travail avec les tons d'essai.

C'est ordinairement sur la glace à broyer qu'on place les verres destinés au lavage des pinceaux. Quelques artistes remplacent l'un d'eux par une tasse dans l'anse de laquelle ils fixent une éponge : cette éponge sert à essuyer les pinceaux après qu'ils ont été plongés dans l'eau. Ces verres ou cette coupe doivent être blancs afin de juger de la netteté ou de la saleté de l'eau qu'on y dépose.

On peut aussi se munir de plumes de corbeau, ou mieux en-

core de plumes de canard, pour les traits fort déliés et surtout pour les touches de vigueur, où les pinceaux trop gros de pointe offriraient plus de finesse que de fermeté.

§ III.

Le croquis se cherche et s'exécute avec le crayon mine de plomb, Conté n° 2, ou Brookman HB. On l'efface ensuite presque entièrement avec la gomme élastique, pour ne repiquer que les traits convenables avec le n° 3, le H, ou les crayons de mine de plomb allemands, plus fermes et moins susceptibles de se délayer et de se fondre dans les teintes aqueuses qu'on étendra bientôt.

On cherche ordinairement le trait sur un papier séparé, et lorsqu'il est épuré on le transporte à vue d'œil, ou par le contre-calque, sur le papier où l'on doit peindre, car le tâtonnement nécessite des faux traits qui fatigueraient et saliraient le papier, et ce n'est jamais impunément qu'on y passe la mie de pain qui peut graisser sa surface, ainsi que la gomme élastique ou le dolage. Le caoutchouc flétrit toujours plus ou moins la fleur du papier et le velouté soyeux, qui donne du moelleux, de la fraîcheur et du gras au coloris.

§ IV.

On consultera de nouveau la quatrième Leçon pour le jour et la pose du modèle. L'ébauche se fait avec les mêmes couleurs qu'emploie la miniature; mais au lieu de les coucher successivement, on les combine ensemble deux à deux, trois à trois, en les étendant plus ou moins d'eau. C'est de leur intensité variable à l'infini et de la connaissance de l'influence du papier, que résultent les mélanges faits au ton du premier coup. Cette influence du papier, plus grande que celle de l'ivoire qui a moins d'éclat, mais plus de chaleur, et n'est pas, comme lui, susceptible d'absorber la couleur, est telle, qu'il faut généralement monter les teintes de ton, et les préparer

deux fois plus vigoureuses qu'on ne le désire : cet excès disparaît en séchant. Une longue pratique peut seule économiser ces tâtonnements.

Le faire de l'ébauche des carnations exige des pinceaux de petit-gris ; il faut les imbiber abondamment de la teinte, afin de ne pas exercer, en hachant, un frottement assez sensible sur le papier pour l'épidermer, mais plutôt y pocher par touches larges et abondantes de couleur des hachures formant losanges. Un pinceau humecté, placé à l'extrémité opposée de la hampe, sert à adoucir les bords des teintes et à faciliter la fusion entre elles.

§ V.

On comprend facilement que le plus ou moins d'eau ou de partie colorante, dans les teintes aqueuses de l'aquarelle, offre un équivalent à l'introduction plus ou moins considérable du blanc dans les mélanges de la gouache.

Ce n'est pas qu'il faille, d'après ce principe, employer du brun rouge tout pur pour l'ombre des carnations, et se contenter de l'alléger d'eau pour les demi-teintes, et de plus d'eau encore pour les clairs. L'emploi des couleurs isolément produirait, en aquarelle, un aspect sec et dur. Chaque ton d'ombres, de demi-teintes, de reflets, doit être examiné attentivement, décomposé mentalement, pour procéder à la combinaison simultanée des diverses couleurs qui les produisent successivement en miniature. Il est donc essentiel de former ces teintes de plusieurs couleurs, et de les combiner avec l'eau dans une proportion telle, qu'on ne soit pas obligé d'y revenir en vigueur une seconde fois.

Quelques artistes suivent l'ancienne méthode qui se rapproche beaucoup du lavis ; ils commencent par coucher généralement la teinte lumineuse très-légère ; ils remontent ensuite à plusieurs reprises dans les parties de demi-teintes, et couchent sur ces demi-teintes de nouveaux lavis destinés à colorer les parties que l'ombre doit occuper.

Le premier lavis sert alors de lumière, le second, le troisième, etc., de demi-teintes ou de reflets, et les suivants, qui peuvent être très-nombreux, produisent les ombres. Ce système pourrait tout au plus s'adapter aux accessoires qui n'ont qu'une teinte locale particulière; mais on sent de quelle insuffisance il doit être pour la figure, dont les tons et les demi-teintes sont si multipliés et surtout si variés.

D'ailleurs, on ne parvient à une corrélation de coloris et d'effet qu'après bien des superpositions de teintes qui doivent détériorer le papier trop souvent et trop fréquemment humecté; et l'on perd beaucoup de temps à attendre la siccité des diverses couches d'une teinte qu'on peut, dans l'autre manière, composer d'un seul coup et de prime abord.

Les carnations exigent dans l'ébauche un travail large, des teintes abondantes, des pinceaux carrés plutôt gros que petits; le faire gagne alors du moelleux et n'offre pas de sécheresse: la couleur, couchée largement, ne perd ni son velouté ni sa fraîcheur. La Leçon V indique les couleurs propres au travail des carnations; mais on voit, page 150, de combien le nombre peut en être réduit.

§ VI.

Pour coucher les grandes parties, telles que les bords et les draperies, il est bon d'humecter d'abord le papier avec une petite éponge légèrement saturée d'eau, ou mieux avec un pinceau plat, seulement humide. Lorsque la surface du papier ne paraît plus que moite, on remplit aboudamment un gros pinceau de martre de la teinte à coucher; on la pose et on l'étend de manière à former une goutte d'eau colorée que l'on fait reculer à mesure qu'on avance, et dont le globule, réduit à très-peu de chose, s'enlève, à l'aide du pinceau humide, quand tout l'espace est couvert.

On peut, quand la teinte plate de l'ébauche n'offre plus qu'une apparence moite ou très-peu humide, fondre quelques

demi-teintes qu'on dépose par places, et que l'on passe les unes dans les autres avec un petit-gris. Ces demi-teintes, en s'incorporant isolément dans la teinte primitive, qui n'était pas encore sèche, produisent un effet harmonieux, dont l'œil exercé de l'artiste peut seul pénétrer le mystère; mais il faut beaucoup de prestesse pour ne pas eulever et faire trou dans la teinte humide.

Le fini des fonds se prépare au moyen de hachures larges formant des losanges plus ou moins allongés. C'est à la Leçon VI, page 102, qu'il faut voir de quelles couleurs on peut composer les mélanges destinés aux fonds d'aquarelle.

§ VII.

Les clairs des draperies et des accessoires se réservent. Quelques artistes commencent par peindre les jours et les rehauts de la teinte qui leur est propre. Ils affaiblissent cette teinte en la passant dans la place qu'occupera la demi-teinte, qui se trouve, par ces deux dégradations du clair et de l'ombre, participer heureusement de l'un et de l'autre.

Le papier à nu sert de rehaut aux linges, aux draperies blanches et aux accessoires d'argent.

La VII[e] Leçon indique la manière de peindre les diverses draperies et les accessoires; il ne s'agit, dans l'emploi, que de substituer plus d'eau au blanc que la gouache emploie pour les modifier.

§ VIII.

Les glacis aqueux très-légers sont du plus grand secours pour le fini d'un portrait à l'aquarelle. Mais il ne faut les employer qu'après que l'ensemble général offre un diapason de couleurs et un modelé satisfaisants; le travail du fini s'opère par des hachures losanges, dont la grandeur doit varier en proportion des parties qu'elles recouvrent. Plus la masse est grande, plus ces losanges auront de largeur et de fermeté; ils se rétréciront, au contraire, si les surfaces sont petites, et ne

produiront plus, par l'enchaînement des mailles, qu'un pointillé moelleux et transparent de faire.

C'est par ce travail qu'on remonte de ton les parties trop faiblement colorées, ainsi que les ombres qui manquent de vigueur, après les avoir glacées de la couleur qui leur est propre, ou de cette même couleur rembrunie par quelque terre transparente et étendue de beaucoup d'eau.

Souvent l'influence de la couleur qui entre en minime quantité dans un mélange, disparaît entièrement après la siccité complète de la teinte sur le papier. C'est à l'aide d'un glacis, où cette couleur dominera de nouveau, et qu'elle peut même colorer seule, qu'on rétablit l'harmonie du ton et sa valeur désirée.

L'ocre pure, mais très-étendue, s'emploie souvent pour glacer les portraits d'hommes; quand ils sont terminés, on l'échauffe d'orangé mars ou de laque; pour le bas de la figure, on l'allège d'eau en approchant des clairs.

Il n'y a guère de corrections susceptibles de réussir en clair dans l'aquarelle. Si l'on veut laver ou enlever la couleur sur une place qui doit être éclairée, et qu'on fasse usage d'un pinceau humide et d'une pointe d'éponge, au risque de rendre le papier spongieux, il ne reprendra jamais sa blancheur primitive, et la retouche légère et lumineuse qu'on y placera sera louche et manquera de fraîcheur et d'éclat. Quelques artistes imbibent ces endroits enlevés d'une eau légèrement saturée d'alun, afin que le papier n'absorbe pas la retouche qui doit être abondante d'eau et pochée, plutôt que lavée.

Outre les réserves, on peut encore ramener des points brillants dans les parties ombrées ou très-colorées. Il suffit de dessiner ces brillants avec une plume trempée dans une eau pure ou saturée de chlore, ou même avec la pointe d'un petit pinceau. Lorsque l'eau ne brille plus que faiblement, et semble prête à être absorbée par le papier, on passe rapidement la gomme élastique qui enlève et arrache le papier aux en-

droits mouillés. C'est par ce moyen, facile à renouveler, qu'on ramène les rehauts et les brillants des accessoires et des objets qu'on a négligé de ménager. On les colore ensuite d'une eau teintée de la couleur locale très-affaiblie, et ces retouches, quand elles réussissent, font mieux que les rehauts de gouache. Le grattage réussit encore mieux, si le papier est assez fort pour le supporter.

On encolle la place grattée avec l'eau gommée; on la brunit, et dès lors elle reçoit, sans le ternir, le ton brillant ou lumineux. Le blanc, l'ocre jaune et le jaune de Naples sont la base des mélanges gouacheux, dont il faut être très-sobre, sinon même s'abstenir en aquarelle. Ils ont un aspect mat et opaque, qu'on a peine à dissimuler ensuite par un glacis aqueux bien transparent.

§ IX.

On consultera pour les fonds du paysage la leçon précédente et le *Manuel d'Aquarelle*, qui va suivre.

Le bagage de l'aquarelliste est encore moins volumineux que celui du peintre en miniature. Une boîte plate en fer-blanc, de quelques millimètres de longueur, garnie de compartiments destinés à recevoir les tablettes de couleurs et les pinceaux, avec un couvercle qui se combine de manière à former une palette ou plutôt un assemblage de godets propres à recevoir les teintes; une plaque imprimée en blanc à l'huile et garnie inférieurement d'un anneau qui lui donne l'utilité d'une palette; deux godets plus grands, préparés de même que tout l'intérieur de la boîte et destinés à recevoir l'eau pour le gommage des couleurs et le nettoiement des pinceaux; telle est la boîte de campagne, qui, comme la palette à recouvrement (*Pl.* I, *fig.* 14), suffit au portraitiste, ainsi qu'au paysagiste: elles sont trop portatives pour ne pas fournir au peintre de portraits d'abord les moyens d'étude, et par la suite, la facilité, dans l'occasion, d'exercer son talent et son habileté.

LEÇON ONZIÈME.

FLEURS.

> Les fleurs ne doivent point être pointillées de quelques points que ce puisse être ; elles se font en traits assez longs et tels que la fleur l'exige, ou bien déliés et près les uns des autres... La nature paraît y avoir mis cette distinction... et les petits traits ressemblent à autant de petites veines où la substance circule et lui donne ses couleurs.
>
> MAYOL, *Introduction à la Miniature.*

On a parlé des fleurs, des insectes et des oiseaux comme accessoires dans un portrait à la page 148 ; si ces objets sont traités isolément, et même dans leur dimension naturelle, la manière de les ébaucher et de les peindre rentre aujourd'hui dans le domaine de l'aquarelle plutôt que dans celui de la miniature, dont le travail est, il est vrai, quelquefois employé pour rehausser et finir avec plus de précision.

Les anciens miniaturistes gouachaient aussi les fleurs, les fruits, les insectes, etc. ; et les mélanges indiqués dans les ouvrages du temps (1) deviennent surannés aujourd'hui que le blanc est rigoureusement exclu de ce travail.

Catherine Perrot dans ses leçons de miniature, qui, malgré la généralité de leur titre, ne traitent que des fleurs, est la première qui ait, avec méthode, donné quelques principes à cet égard, en décrivant planche par planche, les cahiers gravés d'après Robert, dont elle était l'élève.

Les beaux ouvrages modernes de botanique, d'entomologie et d'ornithologie sont, ainsi que les nouveaux vélins du Muséum d'histoire naturelle, les meilleurs modèles et les guides les plus sûrs à suivre après avoir consulté quelques traités spéciaux sur cette matière.

(1) Voyez l'Introduction, page 21 et suiv.

Les bornes de cet ouvrage imposant la nécessité de faire un choix parmi les fleurs, on ne trouvera mentionnées que les plus difficiles ou bien celles qui entrent le plus ordinairement dans les compositions de ce genre, nommées groupes ou bouquets.

Il a paru fort inutile de multiplier, à l'exemple des auteurs anciens, les détails en expliquant la composition des teintes qu'offrent les productions si variées de la nature, parce que, pour la plupart, l'artiste retrouve des tons entiers analogues sur sa palette. Après la finesse et la pureté de ton, la difficulté la plus grande est le modelé. On l'obtient par l'habile dégradation et la force des demi-teintes, variables à l'infini, suivant la disposition isolée d'une fleur, ou l'ensemble de plusieurs fleurs différentes groupées en un seul bouquet.

La palette des fleurs se compose de la plupart des couleurs de miniature; on suit aussi dans leur disposition l'ordre de gradation des tons : c'est ainsi qu'après le blanc d'argent, on place de droite à gauche les jaunes, parmi lesquels il faut replacer la gomme gutte, qui est d'un grand usage.

Ensuite les rouges, qu'on commence par le minium, indispensable pour peindre les fleurs, et qu'il serait cependant urgent de remplacer encore mieux que par l'orangé mars. Le carmin de cochenille reprend aussi sa place après celui de garance, s'il s'agit d'ouvrages vigoureux et qui n'aient pas à souffrir de la lumière.

La laque jaune, tirée de la gaude, et les jaunes d'or ou indiens sont encore d'un usage assez fréquent (1).

Les bleus d'outremer, de cobalt, d'indigo, et même le bleu de Prusse, le vert minéral et celui de cobalt, enfin la terre de Sienne calcinée, le brun mars bistre, la sépia et le violet mars sont d'un emploi fréquent.

(1) M. *Robert*, peintre de la manufacture royale de Sèvres, a préparé de fort belles laques jaunes. Il faut encore rappeler ici les boîtes de campagne et l'assortiment de couleurs en pastilles, préparées pour la miniature et l'aquarelle par M. *Jules Berville*, déjà cité p. 41.

On fait usage de godets pour les teintes étendues ; quelques artistes même préparent les différents tons d'une même fleur, dans autant de godets, avant que de peindre. Cette précaution est bonne pour les ébauches d'après nature, où l'on ne saurait trop économiser le temps ; il est alors aussi très-essentiel de ne pas noyer ses teintes : l'excès d'eau a plusieurs désavantages, dont le principal est d'exiger plus de temps pour s'évaporer et sécher, au point qu'on puisse repasser une seconde teinte par-dessus sans enlever.

Les pinceaux doivent être de trois ou quatre grosseurs différentes, mais toujours accouplés sur une même hampe, et les plus gros, presque plume à plume, pour faciliter l'opération du retournement dans la main ; l'un des deux sert à prendre la couleur, à former les teintes et à les appliquer sur le papier; l'autre, moins fort et plus pointu, humecté d'eau, sert à adoucir ces teintes, soit en les passant quand elles sont lavées, soit en humectant d'abord les contours où elles doivent se fondre insensiblement. Si l'on mouille trop le papier, la teinte, au lieu de s'y fondre, s'y extravase irrégulièrement ; l'habitude seule peut indiquer le degré d'humidité qu'on doit donner au papier. Dans le dernier siècle, on peignait généralement les fleurs sur vélin, et la collection des vélins du Muséum d'histoire naturelle est un monument remarquable de cette méthode, qui empruntait le secours de la gouache. On emploie encore le vélin pour les compositions ou les fleurs de petite proportion, et qui doivent être très-soignées.

Mais le papier est d'un usage plus général ; les papiers vélins de Wise et de Whatmann sont aujourd'hui préférés, parce qu'ils offrent un grain uni et beaucoup de corps. On les tend sur un ais épais, sur un carton, un cadre ou sur le stirator.

Comme il est essentiel de saisir bien juste les tons, il faut, de préférence, consacrer, pour le garde-main qui sert à essayer les teintes, un carré de papier semblable à la feuille de

papier sur laquelle on peint. C'est le moyen le plus facile de s'assurer de l'identité des tons définitifs avec les essais.

Le dessin ou le trait des fleurs se cherche au crayon Conté, tendre, nº 2; on efface ensuite le trait presque entièrement, pour le reprendre de nouveau avec un crayon plus ferme, tel que le B de Brookmann.

Ces deux opérations doivent être faites avec assez de légèreté pour ne pas salir, fatiguer ou épidermer le papier, et l'on n'appuyera pas assez fort sur le second crayon pour faire des sillons ou des raies, qui formeraient des traits colorés quand on viendrait ensuite à laver.

Il faut se garder de copier trop longtemps des modèles gravés, qui habitueraient à un faire plat et sec, à une manière sans charmes et sans moelleux. Parce que la plupart des gravures-modèles de fleurs, d'abord ombrées au pointillé et soutenues d'un trait, étant imprimées avec la couleur la plus générale, et d'un ton léger, il ne s'agit plus ensuite que de colorier, par teintes plates, sur cette préparation qui opère le modelé et la ronde-bosse, au point de n'exiger que quelques retouches de vigueur.

Pour arriver aux mêmes effets, on pourrait essayer aussi d'une préparation avec une teinte neutre (composée de laque, de bleu et d'encre de Chine); mais cette méthode, qui rentre dans celle du lavis, est tout-à-fait inadmissible, parce qu'elle n'est qu'une espèce de coloriage, et peut faire contracter une manière toute opposée à celle de l'aquarelle, où la plupart des couleurs, plus ou moins étendues, produisent les clairs, les demi-teintes, et même les ombres qui leur sont propres. Parmi les Traités d'histoire naturelle, ornés de figures, on peut citer la Flore de Sowerby (Lond., 1788), et deux ouvrages de Brookahaw, l'un concernant les Oiseaux, l'autre sur les Fleurs (1816 et 1817); enfin les Etudes de Fleurs de MM. Bessa et Chazal.

On doit, de préférence, se procurer quelques modèles à la

main, de l'école de Van-Spaendonck, ou de MM. Vandael et Redouté. Leur examén attentif laissera deviner le mécanisme à l'élève, et l'habituera bientôt à un faire large, moelleux, facile et transparent.

Les premiers essais et les études se font sur le papier, parce qu'il a sur le vélin l'avantage de permettre le lavis de plusieurs teintes les unes après les autres.

Sur le vélin, la couleur a plus d'éclat; mais l'ébauche doit être faite au premier coup; chacun de ses tons doit être couché tel que l'offre le modèle, sans qu'il soit nécessaire de revenir, autrement que par un travail haché, plus ou moins nourri et délié, long et raccourci, mais toujours parallèle aux nervures et aux fibres des feuilles, parce qu'une seconde teinte enlèverait celle qu'on voudrait remonter de ton.

Dans le plus grand nombre des fleurs, le modelé peut s'obtenir par le plus ou moins d'intensité de la teinte locale. Cette dégradation d'une couleur équivaut à une modification faite à l'aide de plus ou moins de blanc, dont le papier produit l'effet en traversant plus ou moins la teinte par sa transparence.

Dans d'autres fleurs, l'ombre exige, outre la couleur locale très-foncée, le concours d'autres couleurs unies, comme le brun, le bleu, le rouge, etc.

L'aquarelliste ne perdra donc jamais de vue les trois couleurs primitives; en les graduant à l'infini, par plus ou moins d'eau, il pourra modeler les objets dont elles forment le ton local, sans employer, ou du moins rarement, d'autres couleurs.

Le jaune d'or, le carmin de garance et l'outremer seront les types des trois couleurs primitives.

§ I. — TONS JAUNES ET BRUNS.

Les clairs pourront se faire de gomme-gutte ou de jaune d'or, suivant le ton verdâtre ou doré. Les demi-teintes, de jaune mars; l'ombre, en ajoutant une pointe de rouge ou de

la sépia; on peut glacer la partie la plus foncée, d'une eau légère de terre de Sienne brûlée; le brun des feuilles mortes se fait avec un mélange de laque et de Sienne brûlée, si ces feuilles sont jaunes, de gomme-gutte et de jaune d'or très-étendus.

§ II. — TONS VERTS.

Feuilles, Tiges, Calices, etc.

Pour toutes les parties vertes des fleurs, on peut employer le vert minéral et celui de cobalt; mais il faut leur préférer les mélanges, qu'on peut varier à l'infini, en les composant d'abord de bleu de Prusse, d'indigo, de laque jaune, de jaune d'or, et de gomme-gntte. Ces verts seront d'autant plus vifs qu'on fera dominer l'une et l'autre des parties du mélange.

Le bleu de Prusse et la gomme-gutte, ou le jaune d'or, sont la base la plus ordinaire des verts; le bleu minéral, le cobalt, et surtout l'outremer, fournissent des tons plus brillants et plus fins; si l'on emploie la gomme-gutte on ne doit pas craindre de la faire dominer.

On assourdit les verts avec une pointe de carmin; on les fonce avec de l'indigo; on les obscurcit davantage avec la sépia, le noir d'ivoire et de bougie.

Quant aux verts brûlés, on peut les préparer assez crus de ton et les glacer, lorsqu'ils sont très-secs, avec une eau de terre de Sienne brûlée.

Pour qne les verts soient harmonienx et n'offrent pas cette crudité (aussi séduisante pour les ignorants que désagréable aux yeux d'un artiste), il est bon d'y introduire tonjours une pointe de quelqu'un des rouges ou des terres chaudes de la palette (le minium et le vermillon exceptés).

§ III. — TONS ROUGES.

Les laques de garance et le carmin, plus ou moins étendus d'eau, donnent une foule de tons rouges qui varient à l'infini.

Le minium, indispensable jusqu'ici, malgré ses mauvaises qualités, pour les tons orangés, peut quelquefois se remplacer par une préparation que l'habitude seule fait réussir. On lave d'une teinte de gomme-gutte assez colorée, la fleur orange, et quand cette première teinte est entièrement sèche, on la recouvre d'une seconde, composée de laque de garance; la pratique seule doit indiquer la proportion et l'intensité de ces deux couleurs, qui, en se combinant, produisent un ton bien plus frais que celui qu'on eût obtenu en mélangeant ensemble le jaune et la laque.

Le moindre tâtonnement pour le rouge orangé lui fait perdre son éclat et sa fraîcheur, et c'est avec beaucoup de prudence qu'on ombre les parties les plus obscures avec des bruns mêlés de laque, fondus insensiblement dans les demi-teintes.

§ IV. — TONS BLEUS ET VIOLETS.

Il faut, pour les premiers, lorsqu'ils sont clairs, préférer l'outremer, qui donne plus de finesse et d'éclat aux fleurs; à son défaut, on emploie le cobalt, qui ne manque pas de fraîcheur, et peut lui être substitué pour les parties lumineuses ou voisines du jour.

Ces deux bleus domineront encore dans les demi-teintes et les reflets, auxquels ils donneront de la transparence.

Le bleu minéral, le bleu de Prusse et l'indigo se relèguent dans les ombres et les mélanges. Il faut modifier leur teinte trop entière par une pointe de laque ou d'encre de Chine.

La laque carminée mêlée au cobalt donnera des tons d'un violet parfait ou d'une grande vigueur mêlée à l'indigo.

En faisant prédominer l'une ou l'autre, on produira un violet rougeâtre ou bleuâtre. Une pointe de terre de Sienne brûlée sert à rompre la trop grande crudité de l'ombre de violets.

§ V. — FLEURS NOIRES ET BLANCHES.

Leurs teintes offrent plus de difficultés à traiter que les tons qui précèdent.

Les unes se modèlent avec des eaux faiblement teintées de cobalt ou d'outremer, mêlés d'une pointe de laque. Cette même teinte, encore allégée, forme les demi-teintes; on y ajoute un peu d'indigo et de noir de bougie pour les plus fortes ombres. La difficulté la plus grande est de fondre insensiblement cette teinte grisâtre, bleuâtre, peu maniable, dans les lumières. Autrefois on couchait toute la fleur d'un lavis très-léger de blanc d'argent, et l'on modelait avec les teintes grisâtres, en rehaussant les lumières et les détails éclairés de blanc pur.

Les autres sont peu usitées; pour la plupart, il suffira de combiner de l'outremer ou de la laque avec le noir de bougie, selon que le ton tourne au bleu ou au roux.

ÉBAUCHE.

L'ébauche de tous les tons doit s'opérer par teintes aqueuses et transparentes d'une grande pureté et d'une grande justesse de ton. Le ton le plus lumineux qu'offre la fleur, si ce n'est pas un brillant pur, doit servir de diapason à la première teinte locale. Dans les fleurs de plusieurs couleurs, on commence toujours par teinter leurs parties les plus claires.

On peut encore ébaucher au moyen de la teinte neutre; mais cette méthode, à le bien prendre, n'est qu'un mode de coloriage perfectionné (1).

La première teinte locale dans les fleurs monochrômes, lorsqu'elles sont isolées, peut s'étendre sur toute la fleur; une seconde teinte, qu'on passe sur les parties de la demi-teinte,

(1) Depuis la première édition de ce Manuel, M. *Duménil*, membre de plusieurs sociétés savantes, a publié, sous le titre général de *Cours théorique-pratique d'Aquarelle*, un opuscule où il ne traite que des fleurs seulement.

s'étend sur l'ombre et les reflets; une troisième, et même une quatrième et cinquième teintes, encore plus fortes, servent à forcer de ton les parties ombrées. On peut, par cette manière d'opérer, arriver à une grande transparence, et la vigueur ne manquera pas, si l'on revient encore sur ces teintes, par un travail haché, à l'aide des mêmes tons plus colorés.

Durant l'ébauche, comme pour le fini, il faut souvent retourner les pinceaux dans la main, afin de fondre au moyen de celui qui n'est humecté que d'eau pure, les endroits où l'on doit passer la teinte dans une autre, ou même dans le clair, ou dans les milieux bombés qui reçoivent la lumière. On doit se rappeler qu'il ne faut pas assez imbiber le pinceau, pour mouiller le papier avec excès, et faire faire goutte à la couleur.

DE QUELQUES FLEURS EN PARTICULIER.

Pour entrer dans tous les détails d'opération propres à chacune des fleurs nommées ici, il faudrait consacrer à ce travail un espace que le format de ce Manuel ne comporte pas, puisqu'il nécessiterait à lui seul un traité assez volumineux. Le plus grand embarras qu'éprouvent les commençants est la composition des tons, dont on indiquera, le plus succinctement possible, les éléments binaires ou multiples. Quant aux feuilles, aux tiges, aux rameaux de chaque fleur, on relira le § II des tons verts, afin d'éviter une répétition perpétuelle et inutile.

On a rangé les fleurs par ordre alphabétique plutôt que par couleurs, pour rendre la recherche plus facile.

Althæa.

C'est une des fleurs plus faciles à dessiner et à peindre; on peut, comme pour celles qui sont plus compliquées, repasser le trait au pinceau, ensuite on lave d'une teinte générale grisâtre, de cobalt et d'un atome de noir de bougie ou de laque. Cette même teinte, moins aqueuse et plus foncée, sert à

modeler les ombres. Le carmin colorera les stries; et la pyramide des étamines, lavée d'abord d'une faible eau de gomme-gutte, s'ombrera de terre de Sienne et de touches de sépia, pour imiter l'ombre de ses rugosités.

Anémones hépatiques.

Celles qui sont bleues demandent une teinte générale de cobalt, et une pointe de carmin; l'indigo mêlé de carmin, et plus ou moins foncé, sert aux demi-teintes et aux ombres. Les clairs ménagés se lavent d'une eau très-légère d'outremer.

Pour les hépatiques rouges, on lave d'une teinte générale de carmin, modifié d'une pointe de cobalt pour les demi-teintes. Cette même teinte, plus foncée, sert pour les ombres, qu'on glace, par parties, de précipité violet. Les étamines, trop petites et trop nombreuses pour pouvoir être épargnées, s'enlèvent au grattoir et à la gomme élastique, ou, ce qui est préférable et plus sûr, se gouachent de blanc léger.

Bluet.

Ce qu'on a dit à l'article des tons bleus doit suffire pour donner la manière de les traiter.

Ciclamen.

Il faut en arrêter le trait avec soin avant que d'étendre la teinte générale, composée de carmin et glacée d'une eau légère d'outremer ou de cobalt. Cette même teinte, de plus en plus foncée, donnera les tons d'ombres, et l'on ménagera les reflets.

Cobæa.

Comme dans toutes les fleurs, il faut respecter les arêtes lumineuses, en passant la teinte locale composée de cobalt, ou mieux d'outremer.

Les demi-teintes se feront alors de bleu de cobalt et de carmin.

Le bleu minéral remplacera le cobalt dans les tons d'ombre.

Dahlia.

La gomme-gutte sert à colorer les disques, le jaune mars à l'ombrer, la sépia à accuser les inégalités. Le carmin de garance retouché de carmin de cochenille donnera le ton général; on ajoute du brun mars pour l'ombre.

Giroflées.

Dans la giroflée jaune, on ménage autant que possible les pétales; la teinte locale la plus lumineuse se fait de gomme-gutte; les demi-teintes se remontent de jaune d'or et de jaune minéral; les tons d'ombres dorés se composent de terre de Sienne et même de laque.

La laque et le carmin étendus d'eau donneront la teinte locale lumineuse de la giroflée rouge; plus foncée, elle servira à colorer les demi-teintes: les creux ou les entre-fleurs exigent du brun mars et de la sépia.

Pour les giroflées violettes, on mêlera de l'outremer ou du cobalt au carmin.

Grenade.

On l'ébauche d'un ton général faible de minium pur bien net; du minium plus foncé sert à colorer les demi-teintes, et l'on y ajoute du carmin pour les teintes d'ombre. Ce dernier mélange doit être d'une grande pureté, préparé et couché abondamment. La moindre fatigue lui ôterait l'éclat que le brun mars et la sépia relèveront encore si l'on en repique le milieu des ombres; les aiguillons pourront se faire d'orangé mars, et les tiges de brun mars bistre ou de sépia.

Iris.

Teinte locale légère : cobalt, et pointe de laque.

Demi-teintes ; ce ton plus coloré.

Ombres ; ce ton obscurci d'indigo, ou mieux, composé de bleu minéral, de laque et de sépia.

Pour l'iris de Perse, on réservera les lumières, en modelant, à l'aide d'une teinte générale grisâtre de cobalt, et d'une pointe de laque.

Les pétales se feront de vert minéral, leur base de gomme-gutte bien pure, leurs panachures jaunes, de jaune d'or, ombré de jaune mars.

Le calice exige une teinte un peu foncée d'outremer ou de cobalt ; le bleu minéral s'emploiera dans les mélanges de demi-teintes, et l'indigo dans ceux des ombres, composés en outre, les uns et les autres, de laque et d'un brun intense.

Jonquilles.

La teinte générale se prépare de gomme-gutte, ou mieux, de jaune d'or ; on ombre de jaune mars et même de sépia. Le brun mars peut servir à repiquer les creux ; quelques glacis de terre de Sienne donnent plus de chaleur aux tons dorés de cette fleur.

Laurier-rose.

On emploie la laque de garance très-faible pour la teinte générale ; la même couleur, plus foncée sert pour les demi-teintes, en y ajoutant une pointe d'outremer ou de cobalt. L'ombre se fait de carmin de garance et se remonte de violet mars.

Lilas.

Cette fleur exige un dessin bien arrêté ; avant que de commencer à la peindre, on en repassera le trait avec une eau très-faible de cobalt ou d'outremer.

On étendra ensuite avec précaution la teinte locale légère de laque et d'outremer, de manière à réserver les clairs que l'on adoucit avec un pinceau humide et pointu.

Le jaune doré, le carmin de garance, le cobalt, le précipité violet et le brun mars sont les couleurs qu'on emploiera successivement pour modeler, par des tons plus ou moins foncés. Cette fleur est l'une des plus agréables par sa forme pyramidale, dans la composition des corbeilles et des bouquets.

Lis.

Comme pour toutes les fleurs de couleur blanche, on ménage les clairs en modelant avec des eaux plus ou moins colorées de cobalt, ou d'indigo et de laque pour les plus fortes ombres.

Le vert minéral peut servir à colorer la partie inférieure.

Le jaune d'or fournira le ton des étamines, et le jaune minéral leur donnera du velouté. On pourra ombrer de sépia et glacer de terre de Sienne.

Narcisse.

On préparera le narcisse blanc ou de Constantinople comme la fleur précédente. On peut verdir le ton léger de cobalt, d'une pointe de gomme-gutte, et forcer le bleu dans les ombres.

Le narcisse jaune se prépare comme la jonquille.

La gomme-gutte sert pour les pétales intérieurs; le jaune mars sert à les ombrer; il en donne le ton exact. Les pétales extérieurs se colorent de laque de garance pour les clairs, et s'ombrent de carmin et de bleu de Prusse combinés.

OEillets.

Les œillets demandent aussi, à cause de leurs dentelures, à être bien purs de dessin, pour ne pas commettre d'erreurs en plaçant les teintes et éviter la perte de temps que causeraient l'embarras ou les corrections.

Il faut appliquer aux œillets blancs le travail décrit au § V.

L'œillet d'Inde s'ébauche d'une teinte locale de gomme-

gutte assez vigoureuse; on peut ombrer de jaune mars et d'orangé; les panachures demanderont du carmin, et l'on ajoutera du brun mars dans les ombres.

Les carmins légers, étendus d'eau, donneront la teinte générale lumineuse des œillets rouges, en réservant les lumières Ces carmins brûlés plus foncés, et même forcés de mars bistre ou de violet mars, serviront à modeler la fleur.

Pour les œillets violets, ce que l'on a dit de ce ton au commencement de cette leçon devra suffire. (§ IV.)

Oranger (*fleur* et *fruit d'*).

On consultera le § V pour la fleur.

Pour le fruit, il faut préparer bien fraîchement une teinte de gomme-gutte et de minium, dont on le couvrira entièrement à l'exception des lumières. On ajoute plus de minium, ou même on l'emploie pur, pour les demi-teintes; on le combine avec le brun mars pour les ombres. Il faut, par le travail, imiter autant que possible l'épiderme raboteux de ce fruit, l'un des plus difficiles à bien rendre à l'aquarelle.

Oreilles d'ours.

On prépare leur partie blanchâtre comme celle des lis.

Celle qui est jaune se colore de laque jaune peu foncée; on revient avec cette même couleur mêlée de laque et de sépia pour les demi-teintes, les reflets et l'ombre.

Le ruban violet exige du carmin de garance et du bleu de Prusse, ou mieux du cobalt, qu'on retouche de précipité; moins ces couleurs sont gommées et mieux elles rendent le velouté et les tons flous de cette jolie fleur.

Pensée ou *violette tricolore.*

Le calice et les pétales se coloreront de gomme-gutte; le carmin de garance et le bleu de cobalt fourniront les tons violets; cette teinte, préparée très-fraîchement, doit être con-

chée largement sur le papier, le frottement lui ôterait sa franchise et son velouté : on la remonte de ton avec de l'indigo.

L'encre de Chine mêlée de laque et de cobalt sert à tracer les veines noires qui coupent les pétales jaunes.

Primevère.

Le carmin de garance donne le ton local; une pointe de cobalt mêlée avec le carmin sert pour les demi-teintes; on ajoute à cette dernière teinte du violet mars pour les ombres.

Le calice se fait de gomme-gutte, et s'ombre de jaune doré, ou de jaune mars et de Sienne brûlée.

Renoncules.

La plupart des renoncules offreut des tons trop entiers pour que l'élève ne puisse pas les composer de lui-même. Le carmin brûlé sert à modeler les renoncules pourprées.

Roses.

L'ouvrage que M. Redouté a publié sur les roses peut seul donner une idée de leurs nombreuses variétés.

La rose à cent feuilles entre le plus ordinairement, comme milieu, dans les compositions de fleurs. Il faut en réserver avec soin les lumières, ou ne les colorer que d'une eau jaunâtre, verdâtre, et la teinte locale, d'une eau très-faible de carmin de garance bien pur.

Une eau de carmin plus foncée servira pour les demi-teintes; du carmin plus intense sert encore à préparer les ombres, le travail du cœur et l'entre-deux des pétales, qu'on peut repiquer de carmin de cochenille dans les endroits les plus foncés. On emploie le cobalt très-léger pour modeler de nouveau la fleur, en plaçant les demi-teintes, les reflets et les ondulations de feuilles; pour les ombres, on le remplacera par le violet mars, surtout dans l'ombre des feuilles les plus larges, et de celles qui enveloppent extérieurement la corolle.

Les boutons exigent les mêmes teintes plus colorées ou plus faibles, suivant qu'ils ont acquis plus ou moins de maturité.

Pour les roses blanches, comme la rose unique, on consultera l'article lis; le bouton se fera comme celui de la rose précédente, en tenant toutefois les tons moins prononcés, et pour celles d'une autre couleur, l'article qui peut leur convenir dans les articles relatifs aux § des principaux tons.

La rose ponceau, faite de minium et de carmin, demande de la gomme-gutte ou du jaune doré pour le revers ou l'extérieur de ses pétales; la laque et le brun mars peuvent en former l'ombre: la feuille, beaucoup plus petite que celle de la précédente, se fait de bleu minéral, foncé d'indigo dans les ombres.

Soucis.

On consultera, pour leur teinte, les tons orangés, au § III.

Tulipes.

Leurs variétés sont très-nombreuses; et, comme on le remarque avec justesse, il y a peu d'individus qui n'offrent toutes les couleurs de la palette, et même les tons que produirait la combinaison de ces couleurs entre elles. Cette multiplicité de teintes, jointe au svelte de la fleur et à sa forme vasculaire, est le type de sa beauté.

Le trait doit en être, pour plus de sûreté, repassé au pinceau, au moins sur les bords des teintes vigoureuses.

On commence par laver avec des eaux légèrement colorées les taches ou parties de couleur plus claires, et l'on a soin d'adoucir et de fondre le bord avec le pinceau humide; on procède ensuite en peignant graduellement les tons les plus foncés, réservant pour les derniers ceux qui offrent le plus d'obscurité ou de vigueur. L'ébauche une fois terminée, on revient sur chaque ton avec une couleur moins étendue, et l'on travaille par hachures en finissant, pour imiter les fibres dont on suit le parallélisme.

Pour les tulipes blanches, on se rappellera la manière de préparer l'iris ou le lis.

La tulipe jaune se couche de jaune d'or, très-léger; on fonce les demi-teintes en y ajoutant du jaune mars : il sert aussi pour les ombres en le mêlant avec de la sépia. Les panachures rouges se font d'une teinte de vermillon et de carmin dominant; elles doivent être peintes grassement, et leurs bords assez fondus pour ne pas former couture, et trancher cependant avec netteté sur le jaune. On forcera le carmin de sépia ou de brun mars et violet pour tracer les nervures foncées.

Violette.

Le ton local se compose de cobalt et de laque de garance; on peut l'étendre sur les lumières. Pour les demi-teintes et les ombres, on mêle de préférence l'indigo, qui donne toujours, avec la laque, des tons plus obscurs et d'un plus beau velouté, surtout s'il est bien pur, peu gommé et employé par teintes abondantes et reitérées.

Ce qui précède sur la formation des tons qu'offrent les fleurs les plus usuelles pourrait suffire pour traiter par induction les fruits et même les insectes qui animent quelquefois les fleurs; plus de patience encore que d'observation permettra de réussir à peindre les seconds. Quant aux fruits, on va donner ici la composition des tons analogues à quelques-uns d'entre eux.

FRUITS.

Abricots.

La teinte générale se fait de jaune d'or, qu'on force de jaune et d'orangé mars pour les demi-teintes. Le vermillon, mêlé de laque ou de carmin, sert pour les ombres, qu'on remonte de brun mars bistre; il faut prendre garde de ne pas

l'étendre sur les reflets, où la teinte précédente, et même la seconde, doivent être conservées pour mieux faire tourner. On peut encore glacer de cobalt très-léger dans les parties verdâtres, et de terre de Sienne dans celles qui sont comme brûlées.

Cerises et Groseilles.

Pour les premières, on mêlera du vermillon avec du carmin, et la teinte locale des clairs s'étendra avec précaution, en réservant un triangle lumineux, qu'on teindra, s'il est nécessaire, en finissant. L'ombilic se marque de brun mars bistre : on fait dominer le vermillon glacé de terre de Sienne dans le ton des reflets.

Pour les groseilles, la proportion du rouge est un peu moins forte ; on opère de même, et le point lumineux triangulaire se couche d'une légère eau bleuâtre ; il se gouache de blanc de laque si la grappe de groseille est dans l'ombre.

Oranges.

Voir l'article fleur d'oranger.

Pêches.

La teinte locale blanchâtre des lumières se fait de gomme-gutte faible ; les demi-teintes, de jaune d'or.

On y ajoute du carmin et le brun mars pour les ombres ; la seconde teinte se réserve dans les tournants.

On donne du velouté au fruit, en pochant quelques glacis très-légers de cobalt et de Sienne dans les ombres.

Prunes.

La fraîcheur du travail s'obtient avec quelque difficulté, à cause du maniement obligé des bleus et des carmins.

La teinte locale se fait de cobalt et de carmin, et mieux

d'outremer; on y ajoute une pointe de gomme-gutte pour les demi-teintes.

L'indigo, la laque et de la sépia, donneront les tons d'ombres.

Les reflets, ménagés à la seconde teinte, se feront de cobalt et de carmin légers.

Il faut éviter d'employer pour ce fruit des couleurs trop gommées, elles lui donneraient un aspect poli et sec; des tons peu gommés imitent bien mieux le velonté de ce fruit et du précédent.

Raisins blancs.

La teinte générale se compose de gomme-gutte faible ou de vert de cobalt très-faible, qu'on étend uniment, excepté sur les lumières; le jaune mars, mêlé de carmin, sert à modeler les grains. On emploiera le brun mars pour les ombres, et la terre de Sienne brûlée pour les reflets; la gomme-gutte légère pour les teintes jaunâtres; le cobalt léger pour les demi-teintes et les tournants.

Un bon modèle peut seul donner une idée des procédés à suivre pour peindre ce fruit avec finesse et transparence.

Raisins noirs.

La teinte locale se fait d'outremer et d'une pointe de laque: on force ce ton, et l'on remplace l'outremer par le cobalt ou même le bleu minéral pour les demi-teintes. On fait dominer le carmin dans les reflets et les tournants; le brun mars ou la sépia mêlés de laque donneront les vigueurs de l'ombre.

Les luisants ou les points lumineux, ainsi que les gouttes d'eau ou les larmes de sucs gommeux, fixées souvent sur les pétales des fleurs ou sur les fruits, doivent s'arrêter faiblement au crayon, et être ensuite réservées lorsqu'on couche la

teinte sur laquelle elles se trouvent placées; elles seront teintées, en finissant, d'une eau à peine colorée d'outremer, pour imiter le reflet de l'azur du ciel dont elles semblent emprunter l'éclat.

Ces brillants ou ces gouttes peuvent se gouacher, mais ils ont alors moins de transparence que par l'autre procédé.

Quant aux fonds sur lesquels on peut placer un groupe de fleurs, l'article des fonds mixtes dans la leçon VI du Manuel de Miniature peut être consulté. Cette partie du travail est assez difficile à traiter aussi uniment que grassement, à cause des silhouettes nombreuses à entourer sans sécheresse, et plus encore à cause du choix raisonné de tons susceptibles de faire valoir et tourner les fleurs.

LEÇON DOUZIÈME.

DE LA GOUACHE.

L'artiste qui n'a pas le temps nécessaire pour dégrader les teintes, pour fondre les nuances et pour accorder finement tout l'ouvrage, laisse échapper des touches dures.

Watelet, article *Gouache (Encyclopédie)*.

§ I.

La gouache, que les Italiens nomment *guazzo* (gâchis, mélange liquide), n'est, à proprement parler, qu'une détrempe exécutée en petit.

La colle de parchemin, celle de Flandre, qui est moins belle, sont les mobiles des couleurs qu'on broie avec une eau légèrement gommée. Le degré de colle ou de gommage varie selon la nature des couleurs; les terres en exigent plus que les couleurs légères; il faut que cette préparation soit faite de manière à ce qu'elles soient assez fixes pour ne pas se pulvériser sous le frottement du doigt, et à ne pas s'écailler par un excès contraire.

On peut peindre en détrempe sur tous les champs qui n'offrent pas une surface huileuse capable de repousser la couleur. La variété de tons que cette manière de peindre est susceptible d'offrir est fort considérable; mais comme les teintes s'emboivent rapidement et pâlissent en séchant, il est indispensable de les préparer beaucoup plus vigoureuses qu'elles ne semblent devoir l'être, et de les coucher avec promptitude. Ces observations succinctes sont communes à la gouache et à la détrempe.

Ces deux manières ont de l'éclat, mais elles tendent à la crudité et à la sécheresse, conséquence nécessaire de la prompti-

tude avec laquelle les teintes s'évaporent, et qui ne laisse pas toujours au peintre le temps de les fondre et de les adoucir. L'expérience apprend comment on peut, à l'aide de glacis légèrement pochés, réparer la crudité des tons du dessous qu'on n'a pas couchés assez uniment ou assez vite.

Ce que l'on a déjà dit dans la Leçon VI peut être consulté de nouveau avant que de passer au maniement des couleurs. On ajoutera qu'il n'est guère possible de revenir sur une teinte déjà posée, par une seconde teinte dissemblable de ton, sans que leur amalgame produise un effet louche et peu transparent.

C'est donc au moyen de tons analogues qu'on doit revenir sur une teinte, pour l'alléger, l'éclaircir ou la remonter de ton si elle n'est pas satisfaisante; mais il faut toujours attendre sa parfaite siccité avant que de risquer la retouche, qui pourrait, sans cette précaution, la détremper en la décomposant.

Souvent les retouches glissent ou refusent de prendre; il suffit alors de passer sur la place huileuse un glacis de fiel de bœuf.

La détrempe emploie la plupart des teintes à l'état tiède. Plusieurs peintres habiles de gouache délaient aussi leurs couleurs avec de la colle de gants ou de parchemin, fondue et maintenue tiède au bain-marie.

Si l'on se proposait de peindre le portrait à la gouache, on pourrait de nouveau consulter les Leçons IV à VII de ce Manuel, car on voit qu'il ne s'agit que de modifier les mélanges que forment les couleurs indiquées, à l'aide du blanc ou du jaune de Naples.

Il en sera de même des intérieurs et des blasons, pour l'exécution desquels on peut relire la Leçon VI.

Quant aux sujets d'histoire naturelle et de nature morte, l'aquarelle est en possession de les représenter avec une si grande richesse de ton, que l'on ne saurait plus guère les peindre d'après les préceptes que Ballard et Catherine Perrot ont don-

nés dans leurs traités de miniature, procédés qui, en admettant le blanc, constituent aujourd'hui la gouache proprement dite.

Il devient dès-lors inutile de traiter de ces objets en particulier, et l'on doit passer immédiatement aux préceptes généraux de la gouache dans l'exécution du paysage, qu'elle est plus spécialement à même de représenter, où elle lutte avec l'avantage de la solidité contre le pastel dans les études d'après nature, et même avec l'aquarelle, où la réserve des clairs et des rehauts n'est pas un obstacle de peu d'importance. On suivra donc encore l'ordre progressif adopté dans cet ouvrage en rappelant d'abord que toutes les couleurs indiquées pour la miniature et l'aquarelle peuvent être employées à gouache, à l'exception de la gomme-gutte, des verts d'iris et de vessie, ainsi que du vermillon qui devient d'un violâtre sale dans les mélanges.

§ II.

Les ustensiles sont les mêmes, pour la plupart, que ceux déjà mentionnés dans la Leçon II.

On peut employer, outre l'eau gommée, une légère solution de colle de gants ou de parchemin bien blanche, maintenue tiède, claire, à l'aide d'une température douce en hiver. C'est dans cette solution qu'il faut puiser le liquide nécessaire pour délayer les mélanges et les teintes.

Sans prétendre donner ici un modèle indispensable de palettes de gouache, on proposera de préparer et de placer méthodiquement les couleurs sur deux palettes, semblables, pour la matière, la forme et la dimension, à celles dont on se sert pour peindre à l'huile.

L'une, dont la figure 17 donne l'idée, et qui sera la palette gommée ou de fond, parce que les couleurs dont on la charge doivent être plus fortement gommées, peut servir à peindre les ciels et les lointains, et contiendra, outre les couleurs naturelles, plusieurs mélanges préparés à l'avance, et destinés

aux teintes les plus ordinaires des ciels et de l'horizon. Ainsi l'on y placera trois dégradations dans la teinte azurée n°s 1, 2 et 3, pour le fond bleu des ciels, trois teintes orangées d'horizon n°s 1, 2 et 3 ; enfin deux ou trois teintes pour l'ombre grisâtre des nuages mobiles. On en rapproche le violet mars, destiné à faciliter la transition des tons azurés aux tons orangés ou rutilants de l'horizon.

Ces diverses teintes pourront occuper le bord supérieur de la palette, en réservant le centre pour les mélanges; on rangera sur les bords opposés :

A droite, Le jaune de Naples doré ;
Le laque garance n° 1 ;
Le rouge mars-capucine ;
Le rouge mars n° 2;
L'ocre de rue ;

A gauche, Le violet mars;
La terre de Sienne naturelle;
Le brun n° 4 ;
La terre de Cassel ;
Le noir d'ivoire.

La palette de paysage ou de gouache mate, représentée par la figure 18, se couvrira de couleurs moins gommées que celles de la palette de fonds.

On y placera, dans un ordre gradué :

Le jaune de Naples, si précieux par le nombre infini de teintes qu'il détermine, surtout dans les tons verts, et pour les rehauts, où son brillant est plus solide que le chrôme, et plus susceptible d'être harmonisé par des glacis aqueux ;

Le jaune d'or verdâtre ;
Le jaune de chrôme n° 3 ;
Le jaune d'or capucine ;
L'ocre jaune ;

L'ocre de Venise;
Trois ou quatre teintes de verts composés;
La laque de garance;
Le brun mars nos 2 et 4, et le brun Van-Dick;
La terre d'ombre à ses deux états;
Le noir d'ivoire;
Le bleu de Prusse;
Le blanc léger, et l'outremer au centre;
L'indigo;
Le bleu minéral.

L'adoption des palettes d'huile pour la gouache ne peut qu'être fort avantageuse en complétant, pour ainsi dire, la transition toute naturelle entre ces deux manières de peindre, dont les procédés d'exécution et de mélange sont les mêmes, au véhicule près des couleurs. L'économie des palettes entrave souvent le travail, et le mieux est de ne pas charger la palette de fond au revers de celle du paysage.

Bien qu'on ait réservé un espace au centre des deux palettes pour faire les teintes, lorsqu'elles doivent être suffisamment abondantes pour couvrir un espace étendu, il faut en préparer le mélange dans des godets à part. On a parlé, *page* 48, du choix à faire des godets.

Les pinceaux exigent une partie des attentions déjà conseillées pour leur choix et leur conservation, *page* 49. On doit principalement s'habituer aux pinceaux montés en plume de cygne et aux blaireaux plats ou queues de morue, qui servent à coucher avec plus de facilité les teintes du ciel.

Des champs sur lesquels la gouache peut être traitée, le vélin, ou peau de veau, et le papier sont les plus généralement usités; l'un et l'autre doivent être attentivement choisis sans défaut. Il faut aussi les tendre sur le stirator ou sur un carton assez fort pour ne pas se voiler, et mieux encore sur un châssis à jour semblable à ceux employés aujourd'hui par les aquarellistes. Ce châssis laissant à découvert le revers du pa-

pier, permet de l'imbiber légèrement avec une éponge humide, opération fort ingénieuse, qui facilite singulièrement l'application uniforme des teintes plates et la fusion générale des tons entre eux.

On peut encore peindre à gouache sur des taffetas, comme on faisait autrefois les éventails, ou sur des papiers colorés, dits papiers de pâte, dont la teinte, étant choisie analogue au ton dominant du sujet, peut servir fréquemment et réduire le travail. Un papier de teinte brune, pour un sujet d'intérieur ou de ruines, ainsi qu'un papier de couleur ardoise pour un clair de lune, si on les laisse jouer habilement, produiront une harmonie générale.

Si l'on emploie le pupitre de miniature, il faut l'incliner plus fortement, et sa pose, presque verticale, se rapproche alors de celle du chevalet du peintre à l'huile.

En renvoyant à la Leçon Ire, *page* 28, il faut ajouter ici quelques observations relatives aux couleurs les plus usitées.

Le jaune de Naples bien épuré, et qui n'a pas été touché par le fer, fournit un jaune fixe et pur de ton.

Le jaune doré ou mars est substitué à la pierre de fiel, qui n'a pas la même fixité.

Le jaune de chrôme, qui tue par sa vigueur les autres couleurs, ne change pas, et peut servir dans les verts, sur lesquels il tire sa nuance

Les effets nuisibles des orpins sont sensibles dans les mélanges faits avec le blanc sur lequel agit le soufre qu'il contient.

La terre de Sienne naturelle devient plus maniable si l'on ajoute du sucre à l'eau de délayage.

Les stils de grain jaune et brun (pinck des Anglais) sont plutôt riches que solides de ton.

Le minium, en noircissant, ternit les mélanges dont il fait partie, surtout s'ils contiennent de l'orpin ou du vermillon.

Le mars bistre remplace le bistre peu solide.

Le carmin, qui n'offre pas la fixité à toute épreuve des précipités (base des roses, pourpres, et violets de l'émail), exige, outre les précautions déjà énoncées, celle d'éviter le contact du fer, qui le ferait noircir.

§ III.

La IIIe Leçon contient tout ce qu'il est bon de rappeler sur les manières artificielles de dessiner.

§ IV.

Pour dessiner d'après nature, à défaut de camera lucida, de diagraphe, et d'agathographe, ou de tout autre instrument de ce genre, on peut interposer entre l'œil et le cadre à copier, des carreaux faciles à préparer si l'on n'en trouvait pas de tout prêts chez les marchands de couleurs.

On cherche le trait au fusain : les faux traits s'effacent avec un linge fin, ou, s'ils offrent quelque tenacité, avec la mie de pain ; mais il faut l'employer le plus rarement possible, parce qu'elle graisse quelquefois la surface du papier, sur lequel la couleur glisse ou bien a peine à prendre ensuite.

Pour donner plus de solidité au croquis, on en repasse le trait avec une teinte légère (sans blanc), qui doit varier de manière à offrir quelque analogie avec la teinte locale des objets dont elle détermine le contour, et c'est alors seulement qu'il vaut mieux passer la mie de pain rassis. On esquisse aussi avec du crayon Conté n° 1 ou 2, et le caoutchouc remplace alors le pain émié.

Dans la gouache, l'ébauche doit être plutôt vigoureuse que faible, parce qu'il est toujours plus facile de revenir en clair par des mélanges plus influencés de blanc ou de jaune, que de revenir en ombre. Les tons vigoureux couchés sur des tons plus clairs perdent de leur intensité et de leur franchise, et ne produisent plus qu'un effet farineux et plâtré.

On peut diviser le faire de la gouaché, 1° en un assemblage

ou superposition de lavis ou teintes épaisses et opaques, opéré le plus uniment possible et avec vitesse; 2° en glacis l'harmonie.

Il faut réduire la quantité d'eau dans les mélanges au point qu'ils soient assez liquides pour être couchés sur la surface à colorer, et préparés en quantité suffisante pour ne pas manquer au milieu d'un ciel ou d'un fond; car le raccord serait fort difficile si la teinte était trop courte.

On doit laisser les mélanges s'évaporer dans le godet avant d'y puiser avec le pinceau, et les troubler de manière à les bien tenir en équilibre; on les couche rapidement, plutôt en avant que par hachures, sur le champ, humecté, s'il est d'une certaine étendue.

§ V.

On consultera la Leçon Ve, s'il s'agit de peindre le portrait ou quelque sujet composé de figures.

§ VI.

Il faudra recourir à la VIe Leçon, si c'est un sujet d'intérieur, de genre ou d'architecture.

§ VII.

La septième Leçon indique les couleurs propres aux draperies et aux vêtements. On doit se rappeler que, même dans les plus vigoureuses, ou les plus rapprochées, le ton primitif doit recevoir quelque couleur atténuante susceptible d'alléger sa crudité.

§ VIII.

Les travaux du fini consistent en glacis liquides couchés avec promptitude et légèreté; ils doivent avoir de l'analogie avec les dessous qu'on veut réveiller ou harmoniser, et se composer de couleurs transparentes et faciles à étendre. Le jaune

doré, l'ocre, les laques, l'outremer, la terre de Sienne, sont très-aptes à servir de glacis. Avant de glacer une partie, il est bon d'y passer, par précaution, une couche d'eau de colle.

On peut juger de l'importance de ces glacis pour harmoniser le travail, en finissant, par la crudité qu'affectent la plupart des gouaches, malgré le verre qui les recouvre et répand sur elles une teinte grisâtre, si l'on a négligé d'employer les glacis.

§ IX.

Dans les opérations pratiques des diverses parties du Paysage, on supposera l'élève muni des deux palettes indiquées plus haut. Celle des ciels lui fournira les teintes d'azur, composées de blanc léger et d'outremer ou de cobalt, entre lesquels il doit faire un choix selon la vigueur à donner, et qu'il dégradera facilement en formant plusieurs mélanges séparés, de plus en plus étendus de blanc léger.

Le papier étant humecté au revers, on commencera par coucher largement, et toujours horizontalement, la partie la plus colorée de la teinte azurée du ciel, en réservant à peu près la place des arbres qui peuvent se détacher sur le ciel, quand ces arbres ne sont pas d'un feuillage clair semé; on continuera, en plaçant au-dessous les autres dégradations de cette teinte.

On agit de même avec les teintes d'horizon graduées, selon l'espace ou l'heure à représenter. L'espace laissé entre elles et la partie inférieure des teintes azurées reçoit un mélange prononcé de violet mars, propre à faciliter la transition entre les tons bleus du ciel et les teintes orangées de l'horizon. Cet intermédiaire est précieux; sans lui, on courrait risque, en employant les autres rouges, de produire des tons peu francs et même verdâtres si le jaune dominait dans la teinte d'horizon. C'est encore parmi les teintes d'horizon qu'il faut choisir celles qui sont propres à éclairer les nuages roulants ou boulés,

quand on en a modelé l'ombre et les reflets à l'aide de la teinte grise dont la palette contient quelques dégradations. Cette teinte est composée de bleu d'indigo, de blanc, de terre d'ombre et d'une pointe de laque.

Une partie des teintes employées pour le ciel sert à éclairer les lointains, dans l'ombre desquels on doit employer; avec le bleu, une pointe de laque.

Après le ciel, qui forme à lui seul une portion plus ou moins considérable du paysage, les parties végétantes occupent ordinairement le plus grand espace, et causent le plus d'embarras pour le choix et la préparation des tons verts, dont la variété est aussi grande que difficile à rendre habilement sans nuire à l'effet général. Cette variété de tons ne concourt pas moins que la fidélité dans l'ensemble du port et de la masse des arbres, à faire reconnaître leurs espèces, même quand l'éloignement permet moins de détailler le feuillé, que de le masser avec esprit, en indiquant, par un faire habile et distinctif, le mouvement ascendant, horizontal ou incliné des touffes de verdure.

On a déjà dit qu'il fallait tracer la charpente des arbres, et même la forme approximative de leur masse, d'une manière assez prononcée pour apparaître encore au travers des teintes de ciel dont on a pu recouvrir leur silhouette, pour servir enfin de guide dans le massé de l'ébauche.

En général, l'ébauche des verts (arbres ou terrasses) doit se faire d'un ton très-légèrement influencé de bleu, ou presque entièrement privé de cette couleur, et composé de terres brunes naturelles quand ils font partie des devants; des glacis d'ocre jaune, et même de jaune d'or ou de jaune de Naples, seront ensuite employés, s'il est nécessaire de verdir, et produiront un résultat plus satisfaisant, moins cru et moins froid que si l'on avait d'abord employé le bleu de Prusse avec excès.

Le bleu de Prusse ou l'indigo, mêlés au jaune de Naples,

produisent des verts très-brillants, mais dont l'éclat est froid, et demande à être réchauffé par l'ocre et la terre de Sienne.

L'ocre mêlée aux bleus donne un vert plus chaud encore, si elle domine. Remplacée par l'ocre de Rue, le vert tire sur le roussâtre, et fournit un ton d'ombre fort harmonieux, mais souvent opaque, pour lequel la terre de Sienne est préférable.

L'outremer et l'ocre fournissent les verts clairs des lointains; on peut, dans l'ombre, ajouter une pointe de laque, qui donne à cette teinte quelque chose de plus aérien.

Le jaune de Naples produit à peu près le même effet pour les coups de soleil sur les terrasses; en y ajoutant un peu de laque et une pointe de blanc, on obtient des demi-teintes très-vaporeuses. Les ombres plus foncées des derniers plans peuvent se faire avec le noir et l'ocre jaune. Celles qui sont froides de ton, comme dans les saules, n'exigent presque pas de bleu; le noir, l'ocre et une pointe de blanc, en produisent la teinte.

Pour les verts des devants, on emploie le bleu, mêlé aux terres de Sienne et de Cologne, qui fournissent, par des tons fort chauds et très-rembrunis, de vigoureux repoussoirs.

Pour les touches éclairées et les rehauts des feuillages, il faut généralement faire dominer dans la teinte verte l'ocre jaune, ou même le jaune de Naples, sauf à les glacer ensuite dans un ton analogue à la teinte générale de la masse.

Ces touches doivent être faites avec un mélange bien homogène, et surtout assez épais et solide de ton pour que les feuilles touchées au premier coup ne nécessitent pas de nouvelles touches de force et de vigueur.

Quant aux jours ou clairs du ciel qu'on peut apercevoir au travers des masses d'ombre ou des branchages d'arbres, on ne les fait qu'en terminant; leur forme doit être irrégulière, et



eur apparence rendue plus sensible par le contraste immédiat de parties fortement colorées, telles que le creux d'un euillage épais ou l'ombre des branchages raboteux.

Sans entrer de nouveau dans les nombreux détails du paysage, on doit rappeler ici qu'il faut les préparer en commenant par l'ombre, y revenir par la teinte locale et les reflets, t finir par les clairs, les rehauts et les glacis.

On pourra consulter la Leçon IX, pour le reste du paysage.)n ne doit pas oublier surtout que, dans la composition des ons propres à ces divers objets, l'addition du blanc ou du aune aux couleurs indiquées, ou même à celles que le goût ›eut leur faire substituer, variera les teintes à l'infini, et mulipliera les ressources entre lesquelles on choisira. La manière a plus prompte d'acquérir une certaine habileté, est de prenlre pour modèle quelque paysage peint à l'huile; le mélange les couleurs étant le même, l'imitation doit être parfaite juand la glace aura complété l'analogie d'aspect avec le vernis le l'huile.

On fait encore usage de la gouache pour peindre les blasons, ›arce qu'elle offre plus de facilité pour contourner avec une einte également intense un objet dont la silhouette ou le proil très-détaillé peut ensuite être rétabli par des touches de ehauts, si l'on ne préfère même le faire en rehaut.

On a déjà parlé de l'introduction du blanc dans les mélanges de couleurs, ou pour dire autrement, de l'emploi de la gouahe, par les coloristes suisses et italiens; les coloristes franais ne leur sont pas inférieurs en adresse, et l'on juge acilement par la supériorité des estampes et surtout des lihographies coloriées aujourd'hui, que des talents découragés n'ont pas dédaigné de se livrer au modèle de leur coloriage, par les procédés de l'aquarelle et de la gouache habilement combinés.

Comme la miniature, la gouache demande à être montée

sous verre, de manière à éviter le contact avec lui. Le vide qu'un encadreur habile doit ménager à l'aide de cales en carton placées dans la feuillure du cadre, empêche qu'elles ne soient détériorées par l'humidité ou la sueur de la glace pendant l'hiver; elles ont l'une et l'autre un avantage sur l'aquarelle, c'est de pouvoir être vues sous toute espèce de jour, lorsque l'exemple de quelques artistes, fort recommandables d'ailleurs, n'a pas fait abuser de l'eau gommée dans les vigueurs.

LIVRE DEUXIÈME.

NOUVEAU MANUEL COMPLET

DU

PEINTRE AU LAVIS

ET A

L'AQUARELLE,

DÉDIÉ AUX DAMES.

Par **F. P. LANGLOIS LONGUEVILLE,**

Capitaine dans la Garde-Municipale de Paris,
ancien élève de l'Ecole spéciale, impériale, militaire de Saint-Cyr,
Membre de plusieurs Sociétés savantes, Chevalier
de la Légion-d'Honneur.

... Par les traits divers de figures tracées
Donner de la couleur et du corps aux pensées.

BRÉBEUF.

PRÉFACE.

C'est aux Dames que nous dédions cet ouvrage; c'est à elles que nous en faisons l'hommage tout entier. Elles seules embellissent la vie, et sèment de fleurs le sentier pénible à travers lequel nous nous avançons rapidement. Par leurs grâces et par leurs talents, elles abrègent souvent des heures monotones : nous le répétons donc, hommages aux Dames, c'est pour elles que nous avons travaillé.

Plusieurs artistes célèbres par leurs talents ont poussé la peinture en aquarelle à un degré de perfection jusqu'alors inconnu. Les ouvrages de MM. Helmsdorff, Storelli, Boissieu, Jolimont, Vauzelle, Thiénon, Cicéri, Villeneuve, Aubry, Renoux, Hubert, Lapito, Pernot, Pierron, pour le paysage; Isabey, pour le portrait; Vandaël, Chazal et Redouté, pour les fleurs, seront toujours recherchés par les hommes de goût de tous les pays.

Ces artistes distingués, livrés tout entiers à leurs travaux, se sont peu occupés de donner au public la connaissance intime des secrets de leur art. Un petit nombre d'adeptes, admis à leurs leçons, désirant également se livrer au travail, s'occupent plus de la pratique que de la théorie. D'un autre côté, parmi les auteurs qui ont écrit sur la peinture, peu d'entre eux ont parlé du genre dont il est ici question. En lisant cet opuscule, le public, nous osons l'espérer, appréciera nos efforts pour remplir leurs lacunes.

Les principes que nous développons, sont le résultat des leçons de M. Helmsdorff, peintre de paysage, à Strasbourg; et de M. Hubert à Paris.

Rien n'a été avancé que n'ait démontré l'expérience de ces

maîtres habiles. On a indiqué leurs procédés, autant dans l'intérêt de la science que dans celui des personnes qui veulent se donner à l'aquarelle. Quelques autres ont été ajoutés pour enseigner la manière d'atteindre en ce genre la vigueur de la peinture à l'huile; ces moyens ont paru les meilleurs, et ont constamment réussi.

Comme cet ouvrage ne contient, en quelque sorte, que la partie manuelle de l'art, on ne saurait s'attendre à y trouver les règles de la perspective : heureusement nous n'avons rien à désirer sur cette partie fondamentale de la peinture.

Souvent, dans les provinces éloignées de la capitale, il est impossible de donner aux jeunes gens de bons maîtres de dessin : peut-être ce petit traité pourra-t-il y suppléer jusqu'à un certain point.,...

Heureux si notre travail obtient les suffrages du sexe aimable auquel il est dédié!.... C'est la récompense à laquelle nous aspirons.

Note de l'Auteur.

Les deux premières éditions de cet ouvrage étant épuisées, nous avons cru nécessaire d'en préparer une troisième. Pour cela, il fallait nous tenir au niveau de la science. Nous avons donc tâché de suivre les modifications successives, que le temps et l'expérience ont apportées dans ce genre de peinture, ainsi que dans les couleurs de la palette.

Quelques-unes d'entre elles ont été remplacées avantageusement par d'autres, d'un emploi plus sûr et plus facile. Obligé, par là, de supprimer plusieurs passages et d'en ajouter de nouveaux, nous avons profité de cette occasion pour retoucher l'ouvrage entier, et en faire disparaître les redites et les incorrections qui avaient pu nous échapper; enfin nous avons fait notre possible pour améliorer cet opuscule : puissent nos efforts être couronnés de succès!

LIVRE DEUXIÈME.

NOUVEAU MANUEL COMPLET

DU

PEINTRE AU LAVIS

ET A

L'AQUARELLE.

PREMIÈRE PARTIE.

§ Ier.

DU PAYSAGE EN GÉNÉRAL.

On entend par le mot paysage, la représentation d'un pays quelconque, d'un site, d'un aspect pris par le peintre, dans la nature; on appelle aussi paysage la réunion de plusieurs objets copiés d'après nature dans des lieux divers, ou même d'autres objets créés par l'imagination de l'artiste, et qui offrent à l'œil l'ensemble d'un aspect ou d'un site naturel. Cette dernière espèce de paysage est classée dans le nombre de celles dites compositions idéales, ou dans celui des compositions d'après nature.

Dans tous les cas, les objets que la peinture représente à la vue, doivent être choisis avec goût et avec discernement.

On doit toujours juger fort attentivement ce qu'on veut dessiner, afin de se rendre compte des sensations qu'on éprouve. Il faut rechercher, 1° la variété et la vérité des formes; 2° la

divergence des lignes; 3° la diversité et la multiplicité des objets; 4° enfin, les grands contrastes et les plus beaux effets d'ombre et de lumière.

Avec un peu d'habitude, on se convaincra facilement que tel site qui plaît à l'œil, serait, en peinture, d'un effet absolument nul, soit par son trop de rapprochement, soit par son uniformité, soit par le peu de contraste de la lumière et des ombres. On voit par là que le choix des instants de travail n'est pas indifférent, et qu'il faut y avoir égard.

§ II.

DU DESSIN.

Le dessin étant la base de la peinture, avant de s'y livrer on doit étudier les principes de la perspective linéaire, qui donnent les moyens de placer et de mettre ensemble toutes les parties d'un paysage, avec leurs proportions relatives.

Avant de dessiner un site, il faut se faire une idée de l'objet que l'on veut représenter, et commencer par l'examiner en détail, sous toutes ses formes, sous tous ses aspects et à des heures différentes, afin de choisir le côté le plus pittoresque et celui qui, par ses lointains et la manière dont il est éclairé, est susceptible, par ses masses d'ombre et de lumière, de procurer le plus bel effet.

Quand on l'a trouvé, on trace d'abord la ligne d'horizon rationnel, au-dessus ou au-dessous de laquelle on mène, selon les localités et les circonstances, la ligne d'horizon visuel. On s'étudie ensuite à placer les masses principales, en prenant pour point de comparaison un objet distinct et saillant, autant que possible, sur les premiers plans, et à la proportion duquel on rapporte celle de tous les autres objets du paysage.

On cherche pour cela des points de repère, que l'on place à leurs distances respectives les uns des autres; après quoi, l'on indique très-légèrement, avec un crayon Brockmann ou autres d'un grain fin et tendre, en mine de plomb, la place et

la forme approximative des diverses masses, des groupes, des arbres, des rochers, des eaux, des montagnes, des forêts, des figures, etc., sans s'arrêter à détailler les contours.

Cette première opération étant faite, on recherche avec le crayon des formes plus exactes, et on les arrête avec un crayon dur. Dans cette seconde opération, on ne doit appuyer que légèrement sur le crayon, dans l'esquisse des lointains et des objets qui se dessinent sur le ciel, sur les eaux et autres parties éclairées ou transparentes, afin qu'on n'en voie aucune trace, quand le pinceau aura passé dessus. Mais au-dessous de l'horizon visuel, et à mesure qu'on se rapproche des premiers plans, on doit forcer graduellement la trace du crayon, afin de conserver tout le caractère et la vigueur voulue sur les devants.

On effacera, pour lors, les faux traits de l'esquisse avec du dolage, de préférence au caoutchouc.

On aura toujours sur son ouvrage un garde-main, qui est une feuille de papier blanc et propre, destinée à recevoir l'essai du crayon ou du pinceau, et à empêcher qu'on ne salisse le papier sur lequel on travaille.

Quelques dessinateurs arrêtent les contours de tous les objets indistinctement, avec un trait léger du côté de la lumière, et avec un trait plus fort du côté de l'ombre : nous croyons que tous les objets vaporeux, et ceux qui se détachent en ombre sur des plans plus clairs, en faisant ce qu'on nomme silhouette, doivent se faire par le pinceau seul, et nullement par le crayon, qui souvent laisse des traces ineffaçables, dures et tranchées.

Quant aux objets plus rapprochés, tels que les arbres, les rochers, personnages, fabriques, etc., il est encore mieux de ne pas forcer le trait du côté de l'ombre; le crayon esquisse nettement, le pinceau donne la vigueur et l'expression convenables. Il n'est qu'un seul cas où l'on peut employer ce pro-

cédé, c'est lorsqu'on fait un dessin qui doit servir de croquis : alors on peut esquisser fortement au crayon, quand même on devrait laver par-dessus.

Du Style.

Il y a deux sortes de styles en paysage : le style héroïque et le style champêtre.

Le style héroïque n'offre que des idées grandes et sublimes, des sites pittoresques et étonnants, des fabriques imposantes et majestueuses, où l'architecture déploie toutes ses richesses : des temples, des tombeaux, des forêts, des masses de rochers, des ruines, des cascades, etc.

Tout ce qui entre dans ce genre de style doit offrir l'idée du beau idéal.

Le style champêtre, plus modeste et plus rapproché de la simple nature, ne représente que les scènes habituelles et gracieuses de la vie commune des habitants de la campagne, avec les sites ordinaires qui s'offrent à nos yeux. Ce sont des forêts, des montagnes, des plaines, des ruisseaux, des cabanes avec leurs accessoires.

Le paysage le plus agreste est celui qui fournit à l'œil une plus grande divergence de lignes, sans que pour cela elles aient l'air heurté.

OBJETS PRINCIPAUX QUI ENTRENT DANS LA COMPOSITION D'UN PAYSAGE.

Du Ciel.

L'étude du ciel est la plus difficile et la plus variée qu'on isse imaginer, et l'on n'en peut faire de bonnes de cette partie du paysage, qu'avec le pastel ou avec la peinture à l'huile, qui fixent de suite les teintes telles que nous les voyons; tandis qu'en aquarelle, il faut plus de temps pour rendre ces formes aériennes, ces teintes chaudes et vigoureuses que le pastel et la peinture à l'huile rendent du premier coup ; d'ail-

leurs, pendant que le papier sèche, les couleurs et les formes des nuages ont disparu. Néanmoins, on fait, en aquarelle, des ciels fort naturels et fort vrais, mais c'est de mémoire, ou on les recopie, après avoir pris la nature pour ainsi dire sur le fait.

La couleur du ciel est d'un bleu pâle qui s'éclaircit au fur et à mesure qu'il s'approche de l'horizon, et se change, au coucher du soleil, en un jaune orangé, qui devient plus foncé à mesure qu'il descend vers la terre : dans un lever du soleil, la partie qui borde l'horizon tire davantage sur le rose : elle est laqueuse.

Le ciel étant la source de la lumière, tous les corps terrestres se dessinent sur lui d'une manière opaque.

Des Nuages.

Pour les représenter minces, au lavis, on les compose de plusieurs teintes plates, superposées les unes aux autres, en ménageant les parties éclairées qu'on colore plus tard. Pour leur donner du corps, on épargne les reflets, et on force les ombres. On fond insensiblement leurs extrémités avec le fond du ciel ou avec les nuages qui les avoisinent, et sur lesquels ils ne doivent jamais trancher durement.

Des Lointains.

Lorsque le ciel est couvert, son obscurité se répand généralement sur tous les objets qui se dessinent au-dessous de lui, et les lointains participent à cette ombre. Il en est de même quand il est clair, tous les objets terrestres s'en ressentent, et leurs parties éclairées deviennent alors extrêmement brillantes. Les montagnes qui bornent l'horizon ont, par un temps de brouillard, peu d'apparence, mais leur cime se dessine hardiment au-dessus des nuages et sur le fond du ciel, tandis que leur base est encore enveloppée dans les vapeurs épaisses qui s'élèvent des vallées qu'elles dominent.

Généralement, dans les pays montueux, les nuages les

plus élevés sont toujours au-dessous de la cime des montagnes, et se dessinant sur elles, les font, presque en partie, disparaître aux yeux du spectateur.

Dans la dégradation des montagnes, on doit observer avec soin de les lier insensiblement en les faisant tourner par des reflets d'une manière vraisemblable. Elles ne doivent jamais trancher durement avec le ciel ni sur ce qui leur sert de fond.

On voit par là qu'on doit bien se garder de donner aux lointains toute la vigueur que leur éclat semble exiger, car on n'aurait aucun moyen de donner aux plans intermédiaires et aux devants, la force qu'ils doivent avoir, puisque celle de la palette n'y suffirait pas.

Il est bon, néanmoins, d'observer que, dans les zones méridionales, les lointains se dessinent sur le ciel d'une manière plus distincte et plus fière que dans les pays du nord, où ils sont plus vaporeux.

Des Terrains.

« On appelle terrain, en peinture, un espace de terre distingué d'un autre, sur lequel il se détache, et qui n'offre « pas, en masse, beaucoup d'objets saillants, tels que forêts, « montagnes, etc. »

C'est par les terrains qu'on éloigne le fond d'un tableau, en les employant à propos, et en leur donnant la vigueur et la valeur qui conviennent à leur degré d'éloignement de la ligne de terre.

Des Eaux.

La surface des eaux étant très-mobile, il est difficile de les rendre avec bien de l'exactitude, et il en est d'elles comme des nuages, qu'on a bien de la peine à saisir. Néanmoins, malgré leur mouvement, on peut parvenir à les imiter, mais sans s'astreindre à une servile copie. Comme elles offrent quelquefois une surface unie, elles réfléchissent alors les objets qui les avoisinent et qui se dessinent renversés dans leurs ondes, qui, pour

lors, participent aux couleurs de ces mêmes objets auxquels l'eau reflète aussi la sienne. On doit, en ce cas, laisser, de distance en distance, des bandes claires qui figurent les ondes, qu'on recouvre quelquefois d'une teinte ou d'une demi-teinte. Dans tous les cas, le brillant des eaux participe toujours de la couleur du ciel qui s'y peint : les bandes de couleur qui représentent les ondes doivent être parfaitement horizontales, parce que les eaux tendent toujours à se mettre de niveau.

Quand on veut peindre des eaux courantes, qui se brisent sur des rocs en écumant, ou des vagues agitées par la tempête, les brillants se font par le blanc du papier, qu'on doit épargner avec soin dans ces endroits.

Des Fabriques.

On appelle fabriques les bâtiments ou édifices dont un paysage est orné. On en distingue de deux sortes : la première comprend celles du style héroïque ; la seconde, celles des fabriques rustiques adaptées à la vie des champs.

On doit apporter beaucoup de soin dans le dessin de ces sortes d'objets. En général, les chaumières sont d'autant plus pittoresques qu'elles offrent un plus grand aspect de vétusté, et que leurs lignes sont moins régulières et plus interrompues.

Des Arbres.

Les arbres, par leurs formes, leurs espèces et leurs variétés, sont un des plus beaux ornements du paysage. La diversité de leurs masses, de leur feuillage, la divergence de leurs branches, la forme de leurs troncs, offrent, par leurs nombreux contrastes, un coup-d'œil pittoresque. Pour peindre le paysage avec succès, il faut une étude approfondie des arbres. Il faut qu'au premier coup-d'œil on puisse distinguer l'espèce, et l'âge même, s'il est possible; mais on ne peut exiger une précision scrupuleuse à cet égard ; il faut étudier la nature, la forme et l'apparence extérieure de chaque espèce, la direction des branches, leur charpente, celle des troncs, la forme des divers feuillages, enfin le coloris.

Chaque espèce offre des caractères différents, et comme ces espèces sont innombrables, on ne doit jamais se lasser de les étudier, ainsi que les plantes, dont on peut se servir fort utilement pour le détail des premiers plans.

Un caractère général dans les arbres, qui sert à les distinguer, c'est l'âge. Les vieux ont des branches courtes, grosses, ramassées et en grand nombre : leurs touffes sont émoussées, leurs feuilles mal formées et inégales; les jeunes, au contraire, ont des branches longues, menues, peu nombreuses, des touffes bien refendues, des feuilles vigoureuses et bien formées.

En feuillant, on s'attachera moins à une imitation servile qu'à rendre l'effet général des masses. Ce genre de travail demande une grande légèreté de crayon ou de pinceau, pour le rendre vu d'une certaine distance; mais on ne s'astreindra jamais à l'exactitude voulue dans l'architecture, dans un portrait, ou dans des fleurs. Ce serait, au contraire, un défaut : on appellerait un feuillage ainsi fait, un feuillage compté.

Il faut aussi, dans ce travail, ne s'en occuper que par petites portions, et pour des objets de détail, comme une branche, un groupe d'arbres, une plante, des herbes, etc., et, en épargnant les lumières, les laisser toujours plus grandes qu'elles ne paraissent dans la nature, parce qu'en terminant, on tend toujours à les diminuer, pour leur donner la forme extérieure qui leur convient.

Des Rochers.

Les rochers contribuent beaucoup à donner au paysage un aspect sauvage et pittoresque. Leur forme, leur dureté, leurs couleurs sont infinies. En général, ils offrent toujours des interruptions, des fentes, des brisures, des crevasses, des ondulations, des aspérités et un grand caractère d'originalité. Souvent ils sont nus et dépouillés : d'autres fois ils soutiennent des forêts, des bouquets d'arbres, des habitations, et laissent échapper de leurs flancs des ruisseaux ou des torrents qui se précipitent en cascades.

Quelquefois aussi ils sont couverts de mousses, de lichens, de plantes, de gazons et d'arbustes.

Des figures d'hommes et d'animaux.

Cet accessoire du paysage suppose déjà une étude de l'académie assez étendue, ainsi que celle des diverses espèces d'animaux indigènes au climat qu'on représente.

Les figures n'exigent point un travail fini; elles doivent supporter le coup-d'œil sans le fixer.

On doit proportionner leurs dimensions aux objets qui les environnent et qui leur servent de terme de comparaison : tels que portes, fenêtres, colonnes, maisons, arbres, etc.; elles doivent être calculées d'après l'éloignement du plan sur lequel elles se trouvent, et d'après les règles de la perspective. Leur pose doit être aisée, gracieuse et naturelle; elles doivent être touchées hardiment, avec esprit, nettement et par contraste, c'est-à-dire qu'il faut épargner les lumières avec soin et forcer les ombres, mais sans finir.

On doit observer que, dans les lointains, elles font silhouette, et ne s'éclaircissent qu'en s'approchant de la ligne de terre. On doit aussi tenir compte des costumes et des airs de tête du pays que l'on représente.

Les figures d'animaux doivent avoir des poses naturelles et propres à chaque espèce en particulier: on ne saurait avoir trop d'exactitude à cet égard.

Du Dessin d'après nature.

Quand on sait bien copier et mettre ensemble l'esquisse d'un paysage, il est à propos d'aller dans la campagne, d'y choisir quelques objets, tels que des arbres de différentes espèces, des eaux, des rochers, des chaumières, des animaux, des instruments aratoires, de vieux troncs, des branches, des racines, des plantes, des groupes d'arbres, des fabriques, des ruines, des personnages, et en général tous les détails qui peuvent en-

trer dans la composition d'un tableau, en observant de donner hardiment les formes, les contours et l'effet, sans s'arrêter au fini. Le grand point est de saisir la nature en l'observant avec jugement. Plus tard, quand on est assez fort, on termine sur place : alors ces matériaux peuvent être utilement employés dans un tableau.

On essaiera ensuite le dessin des points de vue peu chargés d'objets accessoires, et qui n'offrent, autant que possible, que des terrains : après quoi, on pourra dessiner tous les paysages possibles, avec leurs masses, leurs fabriques, etc.

Tous ces objets doivent se faire avec liberté et franchise, au crayon de mine de plomb ; après quoi, on peut laver ces croquis à la sépia. Dans des dessins plus soignés, les silhouettes se font par le pinceau seulement.

La manière dont on emploie le crayon de mine de plomb n'est pas indifférente. Voici quelques idées sur cet objet :

On taillera d'abord le crayon avec un petit couteau fait pour cet usage, et qu'on nomme taille-crayon, de manière que la mine de plomb sorte beaucoup du bois et soit toujours très-pointue ; pour cela, le bois sera coupé très-obliquement, et sa taille formera une surface conique ou pyramidale très-allongée.

Après avoir esquissé nettement, on accusera de suite, et de toute la force du crayon, les ombres les plus foncées des premiers plans, par des hachures toutes parallèles et fort serrées entre elles. Ensuite on s'occupera des lointains et des plans intermédiaires. Dans l'architecture, ces hachures suivront toujours les lignes verticales et horizontales, rarement les diagonales, à moins qu'elles ne doivent se trouver parallèles à quelques lignes magistrales. Dans les troncs d'arbres, elles seront tantôt verticales, tantôt horizontales, en suivant les sinuosités et les inégalités du tronc et de l'écorce. Cependant elles seront, autant que possible, courbées et perpendiculaires à l'axe du tronc, des branches, ou des rameaux, mais d'une manière toute subordonnée à l'espèce et à l'âge des arbres. Dans le feuillage, elles seront diagonales et parallèles entre elles.

Dans les eaux, elles seront horizontales ; dans les montagnes, elles suivront la pente naturelle des terres, et seront parallèles aux lignes qui l'indiquent ; dans les rochers, elles prendront la direction particulière de chaque masse, et seront tantôt verticales, tantôt horizontales, tantôt diagonales, selon la nécessité.

Ce principe est général quant à leur direction, mais elles seront d'autant plus légères et serrées, que les parties sur lesquelles elles doivent se trouver, seront plus éloignées et plus vapôreuses ; ou d'autant plus épaisses et foncées qu'elles seront plus rapprochées et dans l'ombre ; et d'autant plus fines et écartées, qu'elles appartiendront à des demi-teintes. La lumière se fera par le blanc absolu du papier.

On prononcera de suite les objets qui font silhouette ; ensuite, on repassera sur son ouvrage en hachant dans les sens indiqués avec la force convenable, pour placer les teintes et demi-teintes, jusqu'à ce qu'on obtienne l'effet qu'on désire.

On observera, en prononçant les ombres, de les faire du premier coup, en serrant et en élargissant vigoureusement les hachures, qu'on évitera de croiser les unes sur les autres. En accusant de suite les ombres du premier plan, on se procure la faculté de trouver la valeur relative de celles des plans intermédiaies et des lointains, et d'assigner ainsi à chacun d'eux celle qui lui est propre.

Du Compas.

Quelques dessinateurs emploient, pour leurs esquisses, la chambre noire ; d'autres se servent de la camera lucida ; voici un autre procédé :

Le papier étant tendu sur le stirator, comme nous l'avons expliqué dans la seconde partie de cet ouvrage, on prend un compas, à la charnière duquel est fixé un anneau dans lequel passe un cordon susceptible de s'allonger et de se raccourcir ; ce cordon est passé au cou du dessinateur en forme de collier,

et soutient le compas. On fixe alors le stirator dans un plan vertical, le papier tourné vers la personne qui dessine, le bord supérieur du châssis étant parfaitement horizontal, et à hauteur des yeux, de manière qu'on puisse découvrir le paysage, en regardant au-dessus. On doit chercher alors à quelle distance on découvre, dans les côtés verticaux du plan, le plus d'objets possible, et choisir un angle optique de 60 degrés au moins, et de 90 degrés, au plus : on fixe alors sur le papier le point de vue qui doit se trouver sur la verticale, qui passe par celui qu'on a pris dans la nature. Ce point doit se trouver sur la ligne d'horizon rationnel.

Ces dispositions étant prises, on allonge ou l'on raccourcit le cordon du compas, de manière qu'étant tendu, et que l'œil étant fixé au sommet de l'angle optique, les pointes du compas touchent le papier sur tous ces points ; de cette manière, on voit l'ensemble du paysage et celui de son dessin. On établit alors, avec le compas, sur le bord supérieur horizontal du papier, les distances des masses principales entre elles, et leurs longueurs et leurs largeurs : leurs hauteurs respectives s'établissent sur le côté vertical du papier, à droite et à gauche du point de vue, et d'une manière correspondante. On place par ce moyen les points de repère, et on indique légèrement les masses principales ; après quoi l'on esquisse, comme nous l'avons déjà dit.

Il est une autre machine très-commode pour le dessin d'après nature. C'est une vitre enchâssée dans un cadre qu'on place verticalement au moyen d'un pieu qu'on fiche en terre. A ce cadre est adaptée une tringle en fer qui supporte un œillet capable de se mouvoir à volonté dans tous les sens, mais toujours dans un plan parallèle à celui de la vitre. On fixe l'œillet à la distance convenable, et sur le point de vue du tableau : la vitre est partagée en plusieurs carrés contigus et égaux ; et enduite d'une légère couche de gomme arabique étendue d'eau qu'on a laissé sécher, alors avec un crayon lithographique,

ou avec un crayon de talc, on trace sur la vitre les contours des objets qu'on découvre à travers en regardant par l'œillet; ensuite on décalque le dessin sur du papier glacé. On peut de cette manière dessiner en peu de temps une grande quantité de paysages en changeant de vitres préparées exprès.

Mais de toutes les manières de dessiner d'après nature, la meilleure est de dessiner à l'œil nu : pour cela, il faut comparer les distances, les proportions, les angles, les lignes, les formes et les espèces.

Quand l'esquisse est faite, si l'on veut terminer son ouvrage, on doit, autant que possible, tenir le dessin carrément devant soi, sur une table, dans un plan incliné au-dessus de l'horizontal, d'un angle d'à peu près 35 degrés.

Quant à la composition, les règles à établir ne peuvent exactement s'indiquer, le goût seul doit présider au choix des objets qui sont propres à entrer dans un paysage. Si l'on ajuste ensemble plusieurs objets, ils doivent se lier entre eux avec tant d'art et de perspective, qu'on ne puisse s'en apercevoir. Il en est de même si l'on compose de soi-même des choses idéales.

On doit aussi tenir compte des divers styles et ne pas les confondre. Chaque objet doit être placé d'une manière convenable et naturelle : les productions d'un climat, les habitants et les animaux d'un pays ne peuvent ni ne doivent se trouver dans des contrées de mœurs et de température différentes; à moins que le tableau ne représente un trait d'histoire, les personnages doivent offrir le caractère de la race indigène, ses airs de tête et ses habitudes, même ses costumes.

DEUXIÈME PARTIE.

§ Ier.

DU PAPIER ET DE SON CHOIX.

Une des choses les plus importantes pour obtenir quelques succès dans le genre de peinture dont nous allons nous occuper, est le choix du papier à lavis. On doit y apporter le plus grand soin.

On reconnaît sa bonne qualité, au grain, à la blancheur, à l'épaisseur et à la manière dont il est collé.

Le grain doit être fin, uni et serré, la couleur d'un blanc de neige, l'épaisseur forte, le collage tel, qu'en humectant le papier avec une éponge fine, imbibée d'eau, il n'offre à l'œil aucune tache, qu'il ne boive point, et que, lorsqu'on regarde au travers, il n'offre point de places plus transparentes que les autres. Il faut, en outre, qu'en le regardant horizontalement, et sous un demi-angle droit, il présente une surface unie, soyeuse, argentée, et non polie.

S'il manque d'une de ces qualités, il faut le rejeter. Quelques personnes se servent du carton de Bristol, parce qu'il leur évite la peine de tendre le papier : d'autres préfèrent celui de Wathman, ou ceux de Kool et compagnie, et les papiers de Hollande. D'autres enfin emploient de préférence ceux qui sortent des manufactures françaises. Peu importe desquels on se serve, pourvu qu'ils réunissent les qualités que nous venons d'indiquer.

§ II.

DU STIRATOR : SA DESCRIPTION : SON EMPLOI.

Le stirator se compose d'un châssis vide A (*Pl.* II, *fig.* 1), avec une feuillure d'un côté, qui règne dans tout son pour-

tour, et dans laquelle vient s'encadrer une planche B, unie, de la même dimension, autour de laquelle est une rainure calculée de manière que la planche B, une fois encadrée dans le châssis A, se trouve au niveau de sa surface extérieure, et ne forme avec lui qu'un seul et même plan. Il doit y avoir assez de jeu autour de cette planche pour que le papier puisse l'envelopper de tous les côtés et se trouver pris entre elle et le châssis.

On mouille le papier du côté sur lequel on veut peindre, avec une petite éponge bien propre, trempée dans de l'eau bien claire, et saturée d'alun, et du côté opposé, avec de l'eau d'amidon qu'on laisse sécher à moitié. On étend ensuite une feuille de papier commun, bien sèche, sur la planche B, qu'on recouvre avec le papier à dessin, l'amidon en dessous, et qu'on emboîte, ainsi couverte, dans le châssis A, où on la fixe au moyen des tringles CC, aplaties par leurs extrémités, dont chacune décrit une portion de cercle, et se place de force dans deux mortaises DD, allongées et mourantes d'un côté, et coupées carrément de l'autre. Ces mortaises DD sont pratiquées dans l'épaisseur du châssis A. Le bois qu'on doit préférer est celui de noyer. On laisse sécher le papier, qui se tend et se trouve de niveau avec les bords du châssis A, comme en E.

La solution d'alun, avec laquelle on humecte le papier à lavis, sert à remplir ses pores, l'empêche d'être spongieux et de former des taches: l'amidon donne du corps au papier dans le cas où il serait mal collé, et empêche la couleur de le traverser : le papier sec qu'on applique sur la planche B, au-dessous du papier à lavis, empêche ce dernier d'être taché par le contact du bois, et sert à le faire sécher plus vite, en absorbant une partie de son humidité.

Quelques personnes, dans l'emploi du stirator, préfèrent à la planche B, un cadre vide sur lequel on a cloué une toile bien tendue, qu'on recouvre d'une feuille de papier fortement collé, parce qu'elles trouvent que ce moyen est plus commode, et que le stirator est plus léger, moins dur et plus maniable. Plusieurs

aquarellistes ne se servent que de stirators à jour, c'est-à-dire, dont la planche ou la toile sont remplacées par un châssis vide, qui se fixe dans l'encadrement au moyen de quatre tourniquets qui remplacent les deux tringles. Le papier est tendu sur ce stirator, comme sur les anciens, mais se trouve entièrement à découvert, ce qui donne la facilité de l'humecter souvent par derrière avec une éponge fine et de l'eau pure, pour fondre les teintes ensemble et les coucher sur le papier.

D'autres fixent leur papier sur une planche unie avec de la colle à bouche, ou avec de l'amidon : l'emploi du stirator est le moyen le plus expéditif.

Quand on veut faire un tableau collé sur carton, il faut que le carton soit fort, épais, bien battu et bien collé, de manière qu'il ressemble à une planche. On humecte le papier comme nous l'avons déjà indiqué, et on le fixe sur le carton en mettant également du papier sec dessous, et on colle les bords du papier en les rabattant par derrière, après les avoir taillés perpendiculairement à de petits intervalles. Pour cette manière, l'amidon vaut beaucoup mieux que la colle à bouche. On pose ce carton ainsi préparé entre plusieurs feuilles de papier blanc, et on le met à la presse, sous laquelle on le laisse sécher.

Si l'on employait un carton peu épais, il fléchirait et n'offrirait qu'une surface gauche ; le papier se tendrait, mais il finirait par céder à la tension et crèverait en plusieurs endroits.

§ III.

DES CRAYONS : DU CAOUTCHOUC : DU DOLAGE.

Pour esquisser, on se sert de crayons de mine de plomb anglais (1), fort durs, et, à leur défaut, de ceux de M. Conté de Paris. Le n° 3 est celui qu'on doit préférer. Ces crayons

(1) Ceux marqués H B Brookman sont les plus estimés pour le moelleux, la finesse et la pureté du grain. Ils ont été contrefaits en Hollande, ainsi que ceux de Conté, à Paris.

sont revêtus en bois de cèdre. Ceux de MM. Walter frères à Paris jouissent d'une réputation méritée et rivalisent, pour la finesse et la pureté du grain, avec ce que nous avons de meilleur. Ils noircissent parfaitement, et sont excellents pour les ombres des dessins à la mine de plomb. Le n° 1 est celui qu'il faut préférer. On les trouve chez M. Comte, marchand papetier, rue des Fossés St-Germain-des-prés, n° 7. Pour leur donner une teinte plus foncée, on peut les faire tremper dans l'huile.

Le caoutchouc végétal, autrement dit gomme élastique, sert à effacer des traces trop fortement accusées par le crayon, ou les faux traits de l'esquisse; mais il faut en user avec beaucoup d'attention et le plus rarement possible, surtout dans le ciel, les eaux, etc., parce qu'il écorche l'épiderme du papier.

On doit employer de préférence le dolage, ou rognure de gants blancs, qui a l'avantage d'effacer les traces du crayon sans froisser le papier, et par conséquent sans occasioner des taches.

§ IV.

DES PINCEAUX : MANIÈRE DE LES CHOISIR ET DE LES PRÉPARER.

Le choix des pinceaux influe beaucoup sur le travail de l'aquarelle; ainsi, pour les choisir sans s'y tromper, on les trempera dans un vase d'eau pure, et on les secouera fortement, de manière qu'ils ne forment qu'une seule pointe conique bien lisse et bien unie. Si, au contraire, ils se tordent, s'ils forment plusieurs pointes, si même celle qu'ils forment tend à s'aplatir, il faut les rejeter.

Quand on a fait son choix, on les trempe encore dans un verre d'eau, et on les secoue fortement pour en ôter le trop d'eau, après quoi on les passe rapidement à la flamme d'une bougie, pour brûler les poils trop longs qui dépassent la

pointe. Pour cela, on porte très-vivement le pinceau à la flamme et on le retire de même, en sorte qu'il ne fasse qu'y entrer et en sortir; cela vaut mieux que de couper ces poils avec des ciseaux qui rendent le bout du pinceau carré, et par cela même incapable de servir.

On aura toujours beaucoup de pinceaux, depuis les plus petits jusqu'aux plus gros. Tous doivent être montés sur leur hampe. Il est bon d'en avoir de longs et de courts, les uns pour les lignes, les autres pour les glacis.

On mettra à part ceux qu'on destine à la sépia, et d'un autre côté, ceux qu'on réserve pour l'aquarelle. On isolera aussi ceux qui doivent servir au portrait. On en destinera aussi quelques-uns à l'essence de térébenthine. Ceux-ci seront de la plus petite dimension, parce que la térébenthine mêlée avec le cobalt et le blanc gonfle beaucoup les pinceaux.

Cette séparation a pour but de n'employer, dans chaque genre de travail, que ceux qui lui sont affectés, afin de le maintenir pur et net, et d'empêcher le mélange des diverses substances hétérogènes qui pourraient altérer la beauté du dessin et la fraîcheur du coloris.

Parmi les pinceaux d'aquarelle, on en affectera à chaque couleur en particulier, et on les marquera, de manière à ne pas s'y tromper, avec cette même couleur à l'huile dont on couvrira leur hampe.

La grosseur de celui qu'on emploie doit toujours être proportionnée à celle des objets auxquels on travaille.

§ V.

DE LA PALETTE ET DES GODETS.

Pour mélanger les couleurs et ne rien gâter, on se sert d'une palette de verre blanc enchâssée dans un cadre de bois, et peint en dessous avec une couleur à l'huile d'un blanc très-

pur ou bien d'une palette en biscuit de porcelaine blanche ou en faïence.

De cette manière, on peut distinguer les diverses teintes et les nuances dont on peut avoir besoin. Cette palette ne doit s'employer que pour les teintes légères et accidentelles : quant aux teintes plates transparentes et aux couleurs de gouache qui doivent être copieuses, on les délaie dans des godets de porcelaine faits exprès. Les plus commodes sont ceux dont le fond s'unit avec les bords verticaux d'une manière insensible par une pente légère. On doit les préférer à ceux dont le fond coupe les parois nettement et à angle droit, parce qu'ils sont plus faciles à nettoyer que ces derniers et qu'on a moins de peine à broyer la couleur dedans. Les plus solides sont ceux qui sont creusés dans une masse rectangulaire. On vend aussi des palettes à compartiments pour y mettre des couleurs d'aquarelle en pastilles.

§ VI.

DES COULEURS PRIMITIVES.

Si, par le moyen d'un prisme réfringent, on décompose un rayon de lumière blanche, on y trouve les sept couleurs principales du spectre solaire placées dans l'ordre suivant : le rouge, l'orangé, le jaune, le vert, le bleu, l'indigo et le violet. Parmi ces sept couleurs, on en distingue trois, le rouge, le jaune et le bleu qu'on désigne sous le nom de couleurs primitives et avec lesquelles on forme l'orangé, le vert et le violet : quant à l'indigo, il reste seul. Le blanc et le noir ne sont point mis au nombre des couleurs. Le premier représente la lumière, et par conséquent la présence de toutes, le second représente l'ombre, et par conséquent leur absence totale.

Si l'on dispose le rouge, le jaune et le bleu séparément, chacun au sommet de chacun des angles d'un triangle équilatéral ACB (*Pl.* I, *fig.* 1), renfermés dans un petit cercle ; que

sur chaque côté de ce triangle on en construise un égal au premier, et qu'aux sommets opposés à ces nouvelles bases, on place de nouveaux cercles FED; on pourra les remplir par la teinte formée de la combinaison des couleurs placées aux extrémités de la base de leur triangle, et cette teinte sera dérivée des deux couleurs de la base. Ainsi F, qui indique l'orangé, est le résultat de la combinaison de A et de C qui indiquent le rouge et le jaune; E, qui indique le vert, provient de la combinaison de C et de B qui représentent le jaune et le bleu; D, qui indique le violet, provient de la combinaison de A et de B qui indiquent le bleu et le rouge.

Si du centre O du petit triangle ACB, et avec un rayon OH, on décrit un cercle LKJIHG plus grand que le triangle FED, et que sur ce cercle on établisse des secteurs LKJIHG, et qu'on leur donne la teinte qui correspond au rayon qui les partage en deux parties égales, on pourra, entre chacun d'eux, établir de nouveaux secteurs égaux entre eux qu'on colorera en combinant les couleurs deux à deux d'une manière graduée, en sorte que plus elles se rapprocheront d'une des six couleurs du triangle, les teintes se rapprochent aussi de plus en plus de la nuance de cette couleur sans cesser néanmoins de participer à celle du point de départ.

De cette manière, on se procurera une échelle graduée des couleurs du prisme, l'indigo seul excepté.

Si, par le point O, on fait passer une aiguille, et qu'alors on fasse tourner rapidement sur cet axe le cercle LKJIHG, on éprouvera, à la première vue, la sensation que produit le gris.

On remarquera que les couleurs posées au sommet de chacun des angles FED, heurtent durement les trois couleurs posées sur le côté opposé, qui forment la corde de leur arc. L'idée de ce classement ne nous appartient pas, nous l'avons empruntée à MM. Helmsdorff et Mérimée.

§ VII.

COULEURS D'AQUARELLE : NOTES SUR QUELQUES-UNES D'ENTR'ELLES : ÉCHELLE DES TONS SIMPLES ET COMPOSÉS PAR LES COULEURS COMBINÉES DEUX A DEUX ; MANIÈRE D'EN PRÉPARER QUELQUES-UNES A LA MANNE OU A LA GOMME. ÉCHELLE DE DÉGRADATION.

Exemple :

Les couleurs employées en aquarelle, sont :

Tons jaunes.	La gomme-gutte. La laque jaune de Gaude. Le jaune indien de Newmann (Indian Yellow).
Tons jaunes foncés ou orangés.	La terre de Sienne naturelle. La terre de Sienne brûlée. La pierre de Fiel. L'orangé Mars.
Tons rouges.	Le cinabre. Le vermillon de Chine. Le carmin de garance. La laque de garance. Le brun rouge. Le rouge Mars. Le rouge capucine.
Tons bleus.	Le cobalt clair. Le cobalt intermédiaire. Le cobalt foncé. L'outremer Viguier. L'outremer Guimet. Le bleu Delaire. Le bleu Bourgeois. Le bleu de Prusse. L'indigo Guatimala.

Tons violets. { Le violet Mars.
La teinte neutre de Newmann, ou Newtral-teint.

Tons bruns. { La chicorée.
La sépia de Durand-Ruelle, ou nº 1.
La sépia de Newmann, ou nº 2.

Tons noirs. { Le noir d'ivoire.
Le noir de pêche.
Le noir de bougie.

Pour les gouaches de ressource.

Le blanc léger.
Le jaune de Naples.
Le jaune d'or Mars.
L'ocre jaune.
Le jaune de chrôme, nº 1.
Le jaune de chrôme, nº 2.

Pour opérer des réserves.

Le blanc de plomb en poudre,
Le bleu de cobalt en poudre, } délayés en parties égales avec de l'essence de térébenthine grasse.

Pour faire graisser l'essence de térébenthine, il suffit de l'exposer à l'air pendant 4 à 5 jours, à découvert, à l'abri de la poussière et de l'humidité.

Gomme-gutte.

Couleur végétale d'un jaune brillant. On s'en sert utilement pour les ciels, les arbres, les prairies, la verdure, les glacis; on préfère celle qui est brute à celle qui est en tablettes, parce qu'elle est plus pure. Mêlée avec la sépia, avec l'encre de la Chine, avec le bleu de Prusse et avec de l'indigo, elle donne des verts de diverses nuances; avec le carmin, elle produit des teintes orangées.

Laque jaune.

Cette laque est le résultat de l'union de l'alumine avec le principe colorant de la gaude (réséda luteola). Elle tire sur le vert, et donne des tons aussi brillants que solides. Elle est excellente pour les glacis, pour retoucher des repentirs, pour former différents tons verts. Elle fournit beaucoup. Mêlée avec le carmin garance, elle produit des tons orangés d'une grande fraîcheur.

Jaune indien.

Couleur végétale d'une belle nuance et plus foncée que la gomme-gutte. On la retire du principe colorant des baies du mémécylon tinctorium, qui croît dans l'Inde. Le plus pur est celui de M. Newmann, en tablettes, connu sous le nom de Indian yellow. Cette couleur est solide et fournit beaucoup. Il y en a de deux espèces : l'une qui tire sur le vert, l'autre qui est d'une belle couleur d'or.

Cinabre.

Sulfure de mercure, couleur d'un rouge éclatant, très-solide, qui se trouve toute formée dans les mines de mercure. On la broye avec du lait doux, et on la triture en poudre très-fine qu'on met dans des flacons bien bouchés. On en fabrique des tablettes ou des écailles, en la mélangeant avec la gomme arabique. Il faut se défier de son opacité, de même que de la suivante.

Vermillon de Chine.

Couleur d'un rouge éclatant, très-solide, qu'on retire de la sublimation du cinabre. On l'emploie utilement comme eau teintée, pour échauffer les ciels, les nuages, les lointains, etc.; mais il faut se défier beaucoup de son opacité.

Carmin de garance.

Couleur d'un rouge vif, qu'on retire de la garance et

qu'on doit à M. Mérimée. Elle est très-solide. On l'emploie pour échauffer certaines portions de paysage; mêlée avec la gomme-gutte, elle forme des teintes orangées, propres à dorer un soleil couchant; mélangée avec le bleu de Prusse ou avec l'indigo, elle donne plusieurs nuances de violet; avec la sépia, elle produit des tons chauds et vigoureux : On en retire aussi du Sarti, plante qui croît en Amérique.

Laque-garance.

Rouge vif plus foncé que le carmin, et qu'on retire aussi de la garance, dû également à M. Mérimée. Cette couleur est très-solide; elle est d'un usage fréquent pour rompre la crudité et détruire le mordant de certaines couleurs, telles que le bleu de Prusse.

Cette laque a pour base la cendre de sarments, imprégnée de gomme-laque et du principe rouge colorant de la racine de garance.

Brun rouge.

C'est une ocre d'un rouge foncé, tirant sur le brun. Il faut se défier de son opacité : elle est très-solide.

Rouge Mars.

Couleur foncée très-solide qu'on obtient par la calcination du sulfate de fer. On en forme des tablettes au moyen de la gomme arabique.

Rouge capucine.

Couleur très-solide, obtenue comme la précédente, et ayant la même propriété.

Terre de Sienne naturelle.

Espèce d'ocre ou d'oxide de fer, jaune foncé, qu'on tire de Toscane; sa nuance est intermédiaire entre l'ocre jaune et l'ocre de Rue. Elle abonde en principes colorants; elle est d'un ton chaud, approchant de celui de la pierre de fiel. C'est une couleur solide; on l'emploie avec avantage dans

les terrains pour des lavis étendus, des glacis, etc. Mêlée avec l'indigo ou avec le bleu de Prusse, elle donne des verts plus ou moins foncés; elle est excellente pour échauffer des dessins à la sépia; mais il faut s'en servir avec précaution, à cause de son opacité.

Pierre de fiel.

Couleur solide d'un jaune doré qu'on retire du fiel de plusieurs animaux. La meilleure est celle qui provient du fiel d'anguille, parce qu'elle est plus légère et qu'elle fournit mieux. Mêlée avec le carmin ou avec la laque, elle donne des tons chauds et transparents.

Orangé Mars.

Couleur solide, tirant sur le rouge aurore, produit de l'ocre jaune calcinée, avec un mélange de verre d'antimoine. Cette couleur est riche, mais opaque; il faut l'étendre avec beaucoup d'eau.

Bleu de cobalt clair.

Bleu céleste de plusieurs numéros, qui peut remplacer avec avantage l'outremer. On le doit à M. Thénard. C'est un arséniate et phosphate de cobalt et d'alumine, extrait de la mine de Tunaberg. Celui de M. Berville, rue de la Chaussée-d'Antin, n° 29, est celui que nous préférons : il se vend en pastilles; il est broyé très-fin et d'un emploi très-facile.

Bleu d'outremer.

Couleur d'un bleu céleste, plus ou moins foncé, et d'une grande solidité. On le produit par la calcination du lapis-lazuli. C'est une couleur fort chère, et d'un emploi très-difficile; il faut de préférence prendre celle qui est en écailles ou en poudre extrêmement fine qu'on mélange avec de l'eau gommée, mêlée d'un peu de sucre candi. Nous recommanderons celui de M. Viguier père, artiste, rue des Marais-Saint-Germain, n° 15, à Paris.

Il est encore d'autres qualités d'outremer, tels sont les bleus Guimet, Delaire, et Bourgeois. On peut les employer aussi si on veut, mais il faut les choisir d'une belle nuance et en poudre impalpable, et, ordinairement, ils sont broyés assez gros.

Bleu de Prusse.

Cette couleur est le produit du fer, traité par l'acide hydro-cyanique; elle est d'un beau bleu, fournit beaucoup et a du mordant. Elle verdit à la longue, quand elle est exposée au contact de l'air. Le chlore la verdit; autrefois on l'employait pour les ciels; mais on lui préfère aujourd'hui le cobalt, pour la facilité de son emploi, son prix modéré, la beauté de sa teinte, parce qu'il n'a pas les mêmes inconvénients, et qu'il s'harmonise mieux avec le reste des couleurs. Le bleu de Prusse s'emploie particulièrement dans les verdures, etc.

Indigo-Guatimala.

Couleur utile pour les fonds, pour les verts qui se rapprochent de l'horizon; et dans ceux des devants faits avec des terres chaudes ou avec la sépia. Il est aussi fort utile dans le portrait, mêlé aux différents jaunes transparents.

Teinte neutre.

Couleur d'un violet foncé, connue chez tous les marchands sous le nom de Newtral-teint. C'est un composé de bleu, de rouge et de noir. Celle de Newmann est une des meilleures; elle est vigoureuse et produit des effets pleins de transparence et d'harmonie dans les ciels, les nuages, les lointains, les eaux, les ombres, etc. Employée comme dessous, et recouverte d'un glacis de terre de Sienne, elle imite parfaitement les ciels brumeux du nord, tels qu'on les voit dans les délicieux dessins de M. Pernot.

Comme repoussoir, sur les premiers plans, elle produit des effets piquants; elle remplace avantageusement dans l'é-

bauche des ombres, l'encre de Chine qu'on a totalement bannie de l'Aquarelle, à cause de son mordant, qui, à la longue, détruisait les autres couleurs. Prise comme agent principal, et repiquée par la sépia de Newmann, avec des rehauts de blanc pur, pour le ciel, les eaux et les fortes lumières, elle donne des tons violâtres pleins de douceur, qui imitent, à s'y méprendre, les papiers de pâte teintée : nous recommandons cette couleur comme indispensable.

Chicorée.

Couleur végétale d'un brun roussâtre, fort transparente, et qui fournit beaucoup. Employée à propos et en glacis, par-dessus la sépia, elle imite parfaitement les tons bitumineux de la peinture à l'huile. Employée seule avec épaisseur, elle semble absolument du bitume. Dans les dessins à la sépia, on l'emploie souvent pour colorer le ciel, les eaux, les lointains, et mettre le dessin en harmonie. Mêlée avec la sépia, avec le bleu de Prusse ou avec l'indigo, elle donne des tons vigoureux. La chicorée est une couleur très-solide. Les marchands ne la vendent pas ; on indiquera plus loin la manière de la préparer.

Sépia.

Conleur d'nn brun roussâtre, fort solide. Elle est d'un grand usage ponr le dessin au lavis et pour l'aquarelle; la plus chaude est celle de M. Durand-Ruelle; la plus froide, est celle de Newmann; elles sont toutes les deux indispensables.

Le noir est de trois espèces : le noir d'ivoire, le noir de pêche et le noir de bougie.

Noir d'ivoire.

Le noir d'ivoire tire sur le ronx, et provient de la carbonisation des rognures d'ivoire; il est doux et maniable.

Noir de pêche.

Il résulte de la carbonisation des noyaux de pêche : il est froid et bleuâtre.

Noir de bougie.

Il provient de la fumée obtenue par la combustion de la cire. Il est intense et velouté. C'est le plus beau noir que nous ayons.

COULEURS DE GOUACHE.

Blanc léger.

Couleur brillante et pure qu'on retire du plomb. Elle sert à gouacher divers objets, et à rendre vaporeux certains plans de paysage qu'on a fait trop foncés. Pour cela on l'emploie en glacis; on s'en sert aussi pour rehausser les parties brillantes d'un lavis à la sépia ou au bistre, sur papier de couleur.

Jaune de Naples.

Couleur composée de minium et d'antimoine : il faut éviter de le toucher avec le fer ou la pierre, parce qu'il verdirait; il est excellent pour des rehauts d'architecture, dans les lumières des vieux murs et des vieux bâtiments. On l'emploie souvent pour des verdures, et pour certains tons chauds, où l'on ne saurait employer le blanc léger teinté. C'est surtout dans les gouaches, et préparé à la manne, qu'on en tire un parti extrêmement brillant et avantageux.

Jaune d'or Mars.

Couleur brillante et solide, produit du fer. Sa nuance se rapproche de celle du jaune de chrôme citron, mais plus foncée; c'est une couleur de gouache.

Ocre jaune.

Oxide de fer très-solide et d'un jaune foncé, s'emploie fréquemment sur les devants et dans le portrait.

Jaune de chrôme.

Jaune brillant, dont on a deux nuances bien distinctes assez solides, et qui remplacent avantageusement les orpins

qu'on a tout-à-fait bannis de la peinture, comme poisons dangereux.

ÉCHELLE DES TONS SIMPLES ET COMPOSÉS PAR LES COULEURS COMBINÉES DEUX A DEUX.

Tons jaunes simples.	Gomme-gutte.	
	Laque jaune.	
	Jaune indien.	
Tons orangés composés.	Gomme-gutte	— cinabre.
	id.	— vermillon de Chine.
	id.	— carmin garance.
	id.	— laque garance.
	Laque jaune	— cinabre.
	id.	— vermillon de Chine.
	id.	— carmin.
	id.	— laque garance.
	Jaune indien	— cinabre.
	id.	— vermillon.
	id.	— carmin.
	id.	— laque garance.
Tons orangés simples.	Orangé Mars.	
	Pierre de fiel.	
	Terre de Sienne naturelle.	
	Terre de Sienne brûlée.	
Tons rouges simples.	Cinabre.	
	Vermillon de Chine.	
	Rouge capucine.	
	Carmin garance.	
	Laque garance.	
	Rouge Mars.	
	Brun rouge.	
Tons violets composés.	Carmin	— bleu de Prusse.
	id.	— indigo.
	Lac garance	— bleu de Prusse.
	id.	— indigo.

Tons violets simples.	Newtral-teint.	
	Violet Mars.	
Tons bleus simples.	Bleu cobalt clair.	
	Cobalt intermédiaire.	
	Cobalt foncé.	
	Outremer *Viguier*.	
	Outremer *Guimet*.	
	Outremer *Delaire*.	
	Outremer *Bourgeois*.	
	Bleu de Prusse.	
	Indigo Guatimala.	
Tons verts composés.	Gomme gutte	— bleu de Prusse.
	id.	— indigo.
	id.	— sépia n° 1. (Durand-Ruelle)
	id.	— sépia n° 2, (Newmann).
	Laque jaune	— bleu de Prusse.
	id.	— indigo.
	Chicorée.	— bleu de Prusse.
	Chicorée.	— indigo.
	Jaune indien.	— bleu de Prusse.
	id.	— indigo.
	id.	— sépia n° 1
	id.	— sépia n° 2.
	Terre de Sienne	— bleu de Prusse.
	id	— indigo.
	Pierre de fiel	— bleu de Prusse.
	id.	— indigo.
	Terre de Sienne brûlée	— bleu de Prusse.
	id.	— indigo.
Tons bruns simples.	Chicorée.	
	Sépia Durand-Ruelle n° 1.	
	Sépia Newmann n° 2.	

Tons bruns chauds composés.	Brun rouge.	—	sépia n° 1.
	Carmin.	—	id.
	Laque garance	—	id.
	Newtral-teint	—	id.
	Brun rouge	—	sépia n° 2.
	Carmin	—	id.
	Laque	—	id.
	Carmin	—	chicorée.
	Laque	—	chicorée.
Tons chauds intermédiaires composés.	Carmin	—	noir d'ivoire.
	Carmin	—	noir de pêche.
	Carmin	—	noir de bougie.
	Laque garance	—	noir d'ivoire.
	id.	—	noir de pêche.
	id.	—	noir de bougie.
Tons froids composés.	Sépia n° 1	—	bleu de Prusse.
	Newtral teint	—	sépia n° 2.
	Bleu de Prusse	—	noir d'ivoire.
	id.	—	noir de pêche.
	id.	—	noir de bougie.
	Indigo	—	chicorée.
	id.	—	sépia n° 2.
	id.	—	noir d'ivoire.
	id.	—	noir de pêche.
	id.	—	noir de bougie.

Noir d'ivoire (roux, velouté).
Noir de pêche (bleuâtre, sec).
Noir de bougie (beau noir velouté).

Nous n'avons indiqué dans ce tableau que les combinaisons nécessaires et faites deux à deux ; car il est reconnu que la plupart des couleurs mélangées trois à trois, ou en plus grand nombre, ne donnent que des teintes fausses, louches et sans transparence.

Quant aux couleurs de gouache, on les mêle avec des couleurs d'aquarelle nécessaires, pour obtenir des tons analogues à ceux ci-dessus indiqués. Nous devons faire remarquer qu'on n'a offert qu'une teinte, pour type de chaque ton, que tout le monde peut modifier à l'infini, de trois manières, 1° en augmentant à volonté, ou successivement, le nombre de parties d'une des deux couleurs ; 2° seulement le nombre des parties d'eau ; 3° celui d'une des deux couleurs et de l'eau en même temps.

Ainsi nous composons un ton d'une partie de chaque couleur, et de deux parties d'eau.

On appelle partie, la quantité d'eau ou de couleur délayée, suffisante pour remplir tous les poils d'un pinceau moyen, sans qu'il s'égoutte.

Depuis longtemps on prépare les couleurs d'aquarelle avec la gomme arabique. Dans le principe, ce mode avait paru suffisant pour les couleurs de gouache; mais des innovations successives ont tendu à modifier ce genre de peinture. En effet, des artistes ayant trouvé plus commode et surtout plus expéditif d'employer les gouaches de ressource, pour les lumières qu'ils n'avaient pas voulu se donner la peine d'épargner, cherchaient à empâter, ou à repiquer si l'on aime mieux, ces lumières, avec des couleurs opaques. Mais les couleurs de gouache, trop gommées, étaient dures et difficiles à prendre en quantité suffisante, et l'on inventa les couleurs au miel.

Le miel ne séchant pas, et restant toujours poisseux, fut abandonné, et aujourd'hui, quelques aquarellistes font préparer ou préparent eux-mêmes leurs couleurs de gouache avec la manne.

Pour cela, ils mettent la couleur avec la manne en larmes dans un mortier avec un peu d'eau, et triturent le tout de manière à en faire une pâte colorée qu'ils emploient en temps et lieu.

Nous avons usé d'un autre procédé dans cette préparation. Après avoir fait dissoudre 31 grammes (1 once) de manne dans un demi-verre d'eau bouillante, nous l'avons passée dans un linge, et mise à refroidir dans une fiole, ce qui nous a produit une gelée homogène et d'une seule teinte assez blanche. Avec une petite spatule, nous avons mis moitié manne et moitié couleur en poudre sur un porphyre, et avec la molette de verre nous avons trituré et amalgamé le tout pour le mettre dans des formes et en faire des tablettes. Nous avons obtenu un plein succès.

Les couleurs, ainsi préparées, sont solubles avec le pinceau humide, et appliquées comme gouache, avec épaisseur, donnent des rehauts très-solides, qu'on ne peut enlever à sec qu'avec un grattoir ou en lavant par-dessus. On peut gommer ces gouaches par des glacis, pour leur ôter le mat qui les distingue du reste de l'ouvrage.

MANIÈRE DE PRÉPARER QUELQUES COULEURS.

Bleu de Prusse.

Cette couleur, sujette à verdir, ne pourrait s'employer en peinture telle qu'on la vend dans le commerce; en conséquence, on est obligé de lui faire subir l'opération suivante:

On écrase le bleu de Prusse en poussière très-fine, et on la nettoie avec beaucoup de soin, ensuite on la passe au tamis de soie; on la place dans un vase vernissé, et on jette dessus de l'eau bouillante, proportionnellement à la quantité de couleur qu'on veut préparer. On laisse refroidir cette eau, qui se repose, et qu'on décante avec soin pour la déposer dans un autre vase où elle forme un sédiment. On répète cette opération jusqu'à quatre fois, en posant l'eau décantée dans des vases différents. On la décante à son tour, et on jette l'eau ainsi reposée, et qui a donné quatre sédiments différents, qu'on réunit dans un seul vase, et auxquels on fait subir la même opération qu'à la couleur. Ce sédiment,

ainsi nettoyé, est employé pour les peintures fines, et formé en écailles ou en tablettes, on en pastilles, avec la gomme arabique et le sucre candi. Le reste de la couleur peut également être employé à tous les genres de peintures, et devient beaucoup moins susceptible de verdir. Ce lessivage a pour but de dégager du bleu de Prusse les sels solubles étrangers, et l'excès d'acide hydro-cyanique qu'il pourrait contenir.

Sépia.

Cette couleur provient de la liqueur noirâtre contenue dans la vessie d'un poisson qu'en France on nomme seiche ou sèche, en latin, *sepia*, et en italien, *seppia*. Cet animal est de la classe des mollusques, ainsi que le calmar ou cornet, qui lui ressemble beaucoup, et qui, comme lui, possède également la même liqueur noire.

Lorsque ces animaux se sentent poursuivis par un ennemi quelconque, ils lâchent la liqueur que contient une vessie qu'ils ont *ad hoc*, troublent toute l'eau qui les environne, et parviennent, par ce moyen, à se soustraire au danger qui les menace. On en trouve beaucoup dans la Méditerranée, dans la mer Adriatique, dans l'Océan Atlantique et dans le canal de la Manche.

On fait sécher au soleil la vessie de ce poisson, remplie de sa liqueur, et avec un grand nombre de ces vessies, on forme des espèces de grappes qu'on vend aux fabricants de couleurs.

C'est ordinairement après une tempête, et dans les grandes marées, qu'on trouve, après le reflux, sur la plage, une grande quantité de ces poissons ou de leurs os.

Pour préparer la couleur, on commence par briser un grand nombre de ces vessies, et on met leur contenu à tremper dans un vase vernissé rempli d'eau pure et bouillante : on délaie bien cette couleur, et on a soin de la remuer cinq ou six fois, et de la laisser reposer ensuite.

On décante l'eau à quatre reprises différentes, et les sédiments qu'elle laisse servent aux tablettes fines. Le surplus sert pour la couleur de seconde qualité.

Quand les différents sédiments sont bien secs, on les broie chacun à part sur un porphyre, en y mêlant de l'eau de gomme arabique avec une légère partie de sucre candi, et on la ramasse avec un couteau de corne ou d'ivoire, pour la mettre dans des formes et en faire des tablettes.

Quelques fabricants de couleurs y mêlent ou du bistre, ou de la terre de Cassel, ou de la laque de garance. La plus pure est la meilleure.

On peut soi-même en préparer de liquide, dans un flacon qu'on porte avec soi sur le terrain, quand on y va peindre d'après nature, pour prendre des études quelconques.

Les os de sèche servent aux orfèvres pour dépolir les métaux. En les calcinant, et en les réduisant en poudre fine et bien tamisée, on se procure à peu de frais un excellent moyen de dépolir les ivoires, pour y peindre la miniature.

Chicorée.

Prenez un petit paquet de racine de chicorée brûlée et en poudre, semblable à celle qu'on emploie pour le café dans quelques provinces : faites bouillir cette poudre dans un litre d'eau, pendant quatre heures consécutives. Passez ensuite le tout dans un linge fin et blanc, et faites évaporer la liqueur au bain-marie; le résidu sera la couleur cherchée. Vous ferez sécher cette couleur à l'ombre, dans un vase vernissé, et vous la préserverez de la trop grande chaleur ou de l'humidité.

Noir de bougie.

Ayez un vase de porcelaine que vous suspendrez renversé, par un moyen quelconque, au-dessus de la flamme d'une bougie de cire pure. Au bout d'un quart-d'heure, quand la fumée aura formé du noir en quantité suffisante dans ce vase,

que vous baisserez à mesure que la bougie se consume, éteignez la bougie et laissez refroidir le vase. Alors, avec un pinceau sec, vous réunirez tout votre noir de bougie, et avec de l'eau de gomme arabique, mêlée d'un peu de sucre candi, vous délaierez votre noir avec un vieux pinceau, que vous laverez ensuite, et que vous garderez pour cet usage : plus cette couleur sera mêlée, plus elle sera foncée.

ÉCHELLE DE DÉGRADATION.

Exemple.

Soit le plan geométral rectangle ABLK (*Pl.* II, *fig.* 2) divisé en sept carrés égaux à ABCD, et indiqués par numéros, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

Si par la ligne FZ, on partage en deux parties égales le rectangle ABLK, et que sur cette ligne FZ, qui leur servira de diagonale commune, on inscrive aux grands carrés égaux à ABCD, d'autres carrés égaux à EFGH, en élevant sur FH la perpendiculaire EG, et en joignant les points EHGF, on pourra prendre pour base le côté AB, comme plus rapproché de l'œil, et le côté KL comme le côté situé vers l'horizon.

Alors, si avec une teinte de sépia bien égale, on lave tous les carrés inscrits, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; qu'ensuite, laissant le nº 1, on recommence la même opération sur tous ces carrés qu'on aura laissé sécher, à commencer par le nº 2; qu'on recommence ainsi de suite par le nº 3, puis par le nº 4, et ainsi de suite jusqu'au dernier, chaque carré inscrit se trouvera couvert d'autant de couches de couleur que son numéro contient d'unités, et se trouvera coloré exactement en raison directe de sa distance du point F.

Nous prendrons la teinte de chaque carré inscrit, pour la teinte moyenne de son plan, c'est-à-dire pour celle du plan vertical qui passerait par sa diagonale EG, ou *mn*, parallèle à l'horizon.

Maintenant, si nous prenons pour ligne de terre la ligne A B', et pour ligne d'horizon rationnel la ligne QP; que le point P soit le point de vue ou point principal; de ce point P, nous abaisserons sur la ligne de terre A B' la perpendiculaire P F'. Du point P, nous porterons en Q la distance F Z, et Q sera le point de distance. Portant ensuite, de chaque côté de F', les portions A' F' et F' B' égales aux portions A F et F B, nous aurons pour base A' B' = A B. Si, maintenant des points A' et B' nous menons les lignes A' P et B' P, ces lignes seront perspectivement parallèles à la ligne F' P, et représenteront les côtés A K et B L du plan géométral A B L K.

Pour tracer perspectivement le carré géométral A B C D, du point B' au point de distance Q, nous mènerons la ligne B' Q' qui coupera la ligne A' P au point D', par lequel nous mènerons D' C' parallèle à A' B''.

A' B' B' C' D' sera le carré perspectif représentant le carré géométral A B C D.

On aura ainsi de suite tous les carrés subséquents perspectivement égaux depuis F' jusqu'en Z', en employant le même procédé.

Si par le point I', qui est déterminé par l'intersection de la perpendiculaire F' P avec la diagonale B' D', on mène la ligne E' G' parallèle à A' B', et qui partagera le carré perspectif A' B' C' D' en deux parties perspectivement égales, qu'ensuite on joigne le point F' G' H' E', on aura le carré perspectif E' F' G' H' inscrit au carré perspectif A' B' C' D'. On obtiendra de la même manière tous les carrés perspectifs inscrits sur la diagonale commune F' P' et leurs diagonales parallèles à la ligne de terre A B'.

Si on prolonge ces diagonales en 7' 6' 5' 4' 3' 2' 1', et que sur le prolongement de chacune on élève un plan vertical dont la hauteur 7' R, 6' S, etc., soit déterminée par une ligne quelconque P R, perpendiculaire au tableau, et perspective-

ment parallèle à la ligne P 7' dans le plan de laquelle elle se trouve, en RSTUVXY; ces divers plans représenteront le plan vertical qui couperait chaque carré perspectif inscrit, par sa diagonale parallèle à la ligne de terre.

Avec une teinte égale, on colorera ces divers carrés respectifs et leurs plans verticaux correspondants, de la même manière qu'on a coloré les carrés du plan géométral ABLK; en commençant par les plans éloignés de la ligne de terre, on aura une échelle de dégradation des plans en raison de leur distance respective du point F'.

La teinte de ces plans verticaux, représentant seulement la teinte moyenne du plan, ou celle du plan qui passe par la diagonale parallèle à la ligne de terre dans chaque carré, ne peut offrir qu'un modèle pour arriver à des résultats plus positifs.

En effet, si l'on suppose que chaque point intermédiaire d'une diagonale à l'autre ait aussi son plan vertical, la teinte de ces plans devient plus légère ou plus forte d'une couche de couleur, selon qu'elle se trouve en arrière ou en avant d'un point seulement de la diagonale, et, par conséquent, s'éloigne ou s'approche de la ligne de terre : aussi, plus les plans s'éloignent de cette ligne, plus ils s'allègent, et plus ils doivent devenir forts en s'en approchant.

On remarquera qu'il serait facile de déterminer ainsi une infinité de plans verticaux et de leur donner la force graduée qui leur convient, mais que cette opération entraînerait avec elle beaucoup de confusion. Nous en avons assez dit sur cette matière pour donner le moyen de faire des essais.

Exemple.

On peut voir dans le paysage *a b c d* (*Pl.* II, *fig.* 3) l'application de ces principes.

Le plan *c j s r*, étant le plus éloigné, se trouve le plus faible. Le plan *f k t q* devient plus fort, le plan *g l u o* est encore plus vigoureux; *i m n h*, étant plus près, est encore plus fort que tous les autres.

TROISIÈME PARTIE.

§ I.

DE LA SÉPIA : MANIÈRE DE L'EMPLOYER ; DU GRATTOIR.

Pour délayer la sépia, on se sert de godets en porcelaine blanche, au nombre de quatre, dont trois pour la sépia, et un pour la terre de Sienne ou pour la chicorée.

On délaie de la sépia dans un godet, en la mettant d'une force moyenne, et on partage cette teinte en trois, de forces différentes, suivant l'éloignement des plans du paysage. S'il faut modifier la force de ces teintes, on les fonce en y ajoutant de la couleur, et on les affaiblit en les étendant avec de l'eau pure. On doit avoir aussi deux verres pleins d'eau, l'un pour laver les pinceaux, l'autre pour fournir de l'eau pure, si on en avait besoin.

Le papier étant tendu sur le stirator à jour, et l'esquisse du tableau étant terminée, à l'exception de celle des devants, on humecte d'abord le papier avec une éponge trempée dans l'eau claire, par devant et par derrière, et l'on aura attention de l'humecter souvent, par derrière seulement, pendant la durée du travail. Lorsque l'eau est absorbée, et qu'on ne la voit plus luire, avec une teinte légère de couleur, assez forte pour indiquer d'une manière caractérisée le degré de vigueur à donner au ciel, on lave les nuages et le ciel, sans trop s'astreindre à une servile imitation, tâchant de donner çà et là des teintes vagues qui se perdent les unes dans les autres.

Lorsqu'on a couché une teinte sur le papier, on évite de repasser dessus avant qu'elle soit entièrement sèche, sans quoi l'on ferait des taches. Les nuages doivent être traités

entre elles ; autrement on tomberait dans le défaut qu'on appelle manière.

Les arbres sont la partie la plus difficile du paysage, et il faut une étude approfondie de la nature pour bien les imiter. On s'attachera donc, dans l'hiver, à en copier quelques-nns avec le terrain qui les porte, pour connaître la charpente et la distribution des branchages, la direction des troncs, afin d'avoir une idée de la manière dont les diverses espèces croissent, se groupent, s'inclinent, etc.; dans l'été, on dessinera également de semblables études pour connaître l'espèce de feuillage, la forme extérieure des masses, et le coloris.

On observera que les branches placées au-dessons de l'horizon sont cachées par les feuilles qu'on voit alors en dessus, et qu'elles paraissent entièrement quand elles se trouvent au-dessus de l'horizon, et sont démasquées par les feuilles qu'on voit alors par-dessous.

Il est encore à remarquer, qu'en général, les arbres qui se dessinent en ombre sur un fond clair, et font ce qu'on nomme silhouette, soit sur le ciel, sur une nappe d'eau, etc., doivent être jetés légèrement et du premier coup.

Ce principe est de rigueur pour les silhouettes : on cherchera donc la teinte qui leur convient, parce qu'on ne doit jamais repasser dessus. Quant aux objets qui se dessinent en clair sur de grandes masses d'ombre, on doit épargner leurs contours avec beaucoup de soin et les esquisser au crayon, puis au pinceau, en ébauchant, pour les amener à la forme des masses et des feuilles qui font silhouette. Si l'on n'avait cette attention, on serait tout étonné de voir sur le même arbre deux espèces de feuillage, l'un clair, l'autre obscur, ce qui formerait une monstruosité bizarre et invraisemblable.

Les arbres qui sont sur le premier plan offrent des feuilles distinctes, bien découpées, des branchages prononcés, des

contours arrêtés. Plus loin, on croit voir les feuilles, mais on ne voit cependant que des touffes ; plus loin encore, on ne distingue que des masses de feuillage, et à l'horizon, ces masses, ces touffes ne sont, pour ainsi dire, qu'indiquées par une teinte plate ; on les devine plutôt qu'on ne les voit ; elles se perdent dans les vagues et dans les tons vaporeux des lointains.

On s'attachera à un faire large et hardi, en couchant des teintes plates, au lieu de pointiller et de papillotter ; néanmoins on s'efforcera de faire bien tourner les masses.

On doit disposer les différentes masses de feuillage de la manière la plus pittoresque et la plus variée. Pour cela, si on a trop de branches qui s'élancent, on met çà et là quelques grosses touffes de broussailles, pour rompre l'uniformité ; on entremêle les diverses espèces d'arbres en observant de ne les placer qu'aux lieux où la nature exige qu'ils croissent, et en faisant pencher des branches, tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, pour indiquer l'agitation de l'air et le balancement presque continuel des tiges.

Les broussailles, les eaux, les forêts, les figures d'hommes et d'animaux, les plantes, les fabriques, etc., se traitent d'une manière analogue.

Les devants du tableau doivent être touchés hardiment. Leurs détails doivent être plus finis et plus corrects, leurs ombres plus fortement accusées et imprimées toujours du premier coup, afin de donner l'effet général à l'ensemble du tableau.

Les eaux s'ébauchent avec légèreté, par demi-teintes, leurs ombres se font après. On marque, dans les cascades, les pointes de rocher qui s'avancent, et qui doivent être plus éclairées et plus brillantes que la nappe d'eau, tandis que celles qui ne font que partager ou fendre les eaux doivent être plus foncées. On laisse aussi des cavités de place en place, elles doivent être ombrées fortement. L'onde écume,

blanchit en bouillonnant et se perd avec la surface inférieure de l'eau qu'elle trouble en y formant par sa chute des ondulations circulaires et concentriques. Dans quelques endroits on place des mousses, des plantes aquatiques, telles que roseaux, nénuphar, etc., quelquefois même des figures d'hommes et d'animaux.

Les figures s'esquissent légèrement et avec beaucoup de netteté; et, afin de ne pas perdre leurs contours en terminant, on accuse de suite leurs ombres avec le pinceau, sauf à les retoucher plus tard.

Si on avait fait le ciel, ou quelque autre partie trop foncée, on lave cette partie avec le pinceau bien rempli d'eau claire; après quoi, avec une petite éponge fine, douce et humide, on frappe légèrement dessus, pour enlever l'eau et la couleur, jusqu'à ce qu'on soit arrivé au degré de force qu'elle doit avoir; on laisse ensuite sécher le papier avant de travailler. Il faut laver l'éponge souvent et la presser fortement pour en faire sortir l'eau et la couleur, et ne l'employer de nouveau que quand elle est propre. On doit aussi bien se garder d'appuyer sur le papier avec l'éponge, parce qu'on enleverait l'épiderme, ce qui occasionerait des taches qu'on ne pourrait éviter qu'en repassant un encollage à la place endommagée.

On peut se contenter de laver ces objets avec un gros pinceau rempli d'eau pure, et les laisser sécher, ce qui fond toutes les teintes ensemble.

Pour donner plus de douceur à une teinte vaporeuse au paysage, avant de terminer les lointains et les plans intermédiaires, on forme, dans un quatrième godet, une teinte légère de terre de Sienne naturelle, mêlée d'un peu de sépia, ou bien avec une eau teintée de chicorée, et on lave avec tout le dessin, à l'exception des lumières, qui doivent être fort éclairées et même brillantes, telles que celles des nuages, des eaux, des corps polis sur lesquels le soleil frappe per-

pendiculairement. Cette teinte fond toutes les autres ensemble, leur donne une plus grande douceur, et en même temps plus de tendresse et plus d'harmonie. Pour cela, on se sert d'un gros pinceau, réservant les petits pour des objets de détail, le feuillé, les fabriques, les figures, etc. On n'esquissera, autant que possible, les devants du tableau et leurs détails, qu'après avoir donné cette teinte générale, afin de ne pas salir le papier par le frottement du garde-main, et fondre et perdre en même temps les contours de ces détails.

Quand tout est bien sec, et le papier tendu, on le mouille par derrière ; on lave les devants avec assez de vigueur pour repousser les lointains et les plans intermédiaires. On esquisse ensuite, sur le tracé du crayon, avec la pointe du pinceau, les contours des lumières ; et, en remplissant les parties ombrées avec la couleur, on doit bien prendre garde de ne pas altérer ces formes et ces contours, surtout dans le feuillage, dans les figures, dans les plantes, etc.

Pour terminer, on revient sur son travail avec de la couleur plus foncée, on imite alors les crevasses, en forçant les ombres, on prononce les touffes et les masses de feuillage tant en ombre qu'en lumière, mais en épargnant toujours les clairs plus grands, pour arriver peu à peu aux contours qui les caractérisent, en déchiquetant, pour ainsi dire, les contours de ces touffes et de ces masses, et ombrant tout ce qui leur est extérieur. Chacune de ces touches doit être faite avec franchise, du premier coup et du ton convenable.

On doit toujours travailler avec la pointe du pinceau, qu'on tient presque perpendiculaire au papier. De temps en temps il faut donner de petits coups de force dans les masses de feuillage éclairées, pour imiter l'ombre de dessous, comme aussi aux parties éclairées des troncs d'arbres, pour y figurer les cavités de l'écorce et ses inégalités : pour cela, il suffit de donner à un coup de pinceau une plus grande quantité de la teinte qu'il contient ; cela vaut mieux que de

repasser plusieurs fois dessus : cela donne un caractère de vérité, d'originalité et de netteté au travail, qu'on n'acquerrait pas sans cela; c'est ce qu'on appelle empâter.

On doit toujours travailler dans l'eau, c'est-à-dire que le papier, quand on travaille, doit toujours être humide par derrière. On prononce les feuilles et on en laisse passer çà et là, derrière, quelques-unes avec des branches qu'on suppose dans l'ombre, qui doivent être foncées, et à travers lesquelles paraissent quelques clartés du ciel, pour éviter de faire des masses trop lourdes. On doit aussi, de distance en distance, laisser échapper des branches et des rameaux destinés à supporter ces touffes et ces masses.

On termine les devants du tableau, qu'on appelle autrement botte secrète ou repoussoir, parce qu'ils servent, en effet, à repousser les lointains.

On recherche enfin l'ensemble et les détails de son ouvrage, en le regardant de loin, de temps en temps, pour juger de l'effet général, auquel il faut s'attacher principalement avant de s'occuper des menus détails, qui, pour cela, ne doivent pas être négligés.

Un principe dont il faut bien se pénétrer, c'est que, lorsque l'on peint, l'imagination doit toujours précéder le travail de la main, en sorte qu'on ait dans la tête une idée distincte de l'objet que l'on veut représenter et des effets qu'on veut rendre, avant que le crayon ou que le pinceau vienne le tracer : autrement on travaillerait au hasard.

Lorsque l'on a foncé quelque partie qui doit être éclairée, on peut y remédier en lavant cette partie avec le pinceau, et laissant absorber l'eau, puis on passe rapidement un chiffon blanc et doux sur la partie mouillée, et on le retire vivement. De cette manière, la couleur s'attache au chiffon et quitte le dessin en laissant la place plus claire. On peut employer ce moyen pour éclairer une masse de feuillage et d'autres objets de détail.

Dans d'autres cas on peut se servir du grattoir : alors on ne gratte que très-légèrement les parties qui doivent être brillantes, après quoi on frotte doucement la place avec le caoutchouc. S'il est nécessaire, on emploie de rechef le pinceau pour nettoyer les contours, mais ce doit être avec beaucoup de circonspection ; dans certains cas, il est bon d'employer la plume et le chiffon, au lieu de pinceau, surtout dans les eaux, les gazons, les feuilles, les herbes, et autres menus détails.

Voici un autre procédé que nous tenons de M. Mérimée :

Pour épargner les parties éclairées de certains détails sur les devants, après avoir esquissé nettement leurs contours, on fait un mélange en parties égales de blanc de plomb et de bleu de cobalt réduits en poudre très-fine, on délaie ce mélange dans un godet avec de l'essence de térébenthine très-grasse, et on forme une pâte liquide. Ensuite, avec un pinceau bien fin et bien délié, rempli de cette pâte, on dessine légèrement les détails en question, en les couvrant entièrement d'une couche de cette pâte qu'on laisse sécher parfaitement. Alors, avec une teinte sombre et vigoureuse, on place une couche de couleur légèrement et par petites parties autour de ce que la térébenthine a couvert, en prenant la précaution de ne pas appuyer le pinceau, et de manière à remplir de couleur toutes les parties ombrées du fond sur lequel les détails se dessinent en lumière ; de cette manière, on n'enlève que très-peu de cobalt, et on a soin de laver souvent le pinceau avant de reprendre de la couleur. On laisse parfaitement sécher son ouvrage, après quoi, avec de la mie de pain demi-rassis, on frotte ces endroits jusqu'à ce que le papier reparaisse, ce qui a lieu immédiatement.

On nettoie enfin les contours avec un petit pinceau de détail, et on donne à ces détails ainsi estampés le coloris et la

forme qui leur conviennent. Cette méthode est excellente, et lève une des grandes difficultés du lavis, celle d'épargner les clairs. Elle vaut infiniment mieux que le grattoir. Néanmoins, il est des cas où le grattoir peut être utilement employé, surtout dans les eaux : la plume est préférable.

Quand on sait manier la sépia, on peut laver des paysages sur papier de couleur, avec la sépia, le bistre, la terre de Cassel, employés chacun isolément comme agent principal. On épargne les parties éclairées et on les rehausse par du blanc léger. Dans ce cas, la couleur du papier fait les demi-teintes ; les ombres et les reflets sont produits par la couleur dominante. Cette méthode, fort simple et fort jolie, fait bien souvent valoir des dessins fort médiocres d'ailleurs. C'est un genre de lavis qu'il est bon de connaître, mais qu'on ne doit employer qu'avec discernement.

§ II.

DE LA TEINTE NEUTRE, OU MÉLANGE.

La teinte neutre, ou mélange, est le résultat de la combinaison du bleu de Prusse, de la laque garance et du noir de bougie.

On forme de ces trois couleurs une teinte d'un bleu grisâtre, qu'on partage en trois portions de forces différentes et graduées, comme dans le lavis à la sépia, pour travailler les lointains et les plans intermédiaires.

A mesure que les plans se rapprochent, on fonce la teinte en y ajoutant de la couleur, mais toujours dans la même proportion.

Quand les élèves sont un peu formés à cet égard, il peuvent peindre les lointains avec la teinte neutre, et les plans plus rapprochés avec de la sépia mêlée de bleu de Prusse. C'est la meilleure manière de commencer à comprendre et à étudier le coloris. Ce genre de travail tient le milieu entre le lavis à la sépia et la peinture en aquarelle.

QUATRIÈME PARTIE.

DE L'AQUARELLE.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES; TRAVAIL DE L'AQUARELLE; DU PORTRAIT EN AQUARELLE; CADRES.

L'aquarelle, ou peinture à l'eau, a succédé au lavis qui, jusqu'alors, n'avait été employé qu'en architecture et en topographie. Longtemps, ce genre de coloris eut pour base l'encre de Chine pure qu'on recouvrait d'une enluminure. Cette couleur, froide, d'un emploi difficile, à cause de son mordant, tranchait le papier par zones qu'il était impossible de raccorder ensemble, ne pouvait se fondre d'une manière uniforme, et fut longtemps le seul moyen connu des artistes pour leurs croquis.

On ne pouvait rendre du premier coup la force des tons des divers plans, ni enlever au papier une teinte posée pour lui en substituer une moins forte. Les demi-teintes étaient lourdes, il fallait passer plusieurs fois sur son ouvrage pour le foncer, sans papillotter, ou bien on était exposé à de fréquents mécomptes dans l'éloignement graduel des plans. Ces motifs engagèrent les artistes à chercher d'autres moyens, ou à modifier les anciens, de manière à pouvoir s'en servir dans toutes les circonstances. De là vient le grand nombre d'espèces d'encres de Chine livrées successivement au commerce et abandonnées presqu'aussitôt que connues.

Cependant, après divers essais de topographie, l'expérience démontra que la laque carminée, mêlée avec l'encre de Chine dans une certaine proportion, enlevait à celle-ci une partie de son mordant, et la rendait infiniment plus maniable, mais aussi beaucoup moins forte.

Plusieurs artistes, d'un autre côté, essayèrent le bistre pour colorer leurs esquisses à la plume, en rehaussant les lumières avec le blanc pur et les repiquant de noir dans les ombres, et obtinrent une espèce d'effet qui put alors paraître brillant, et suffire à l'exigence du moment.

Mais le bistre, le blanc et le noir, d'un effet dur et sec, parurent ingrats aux amateurs, et bientôt on leur préféra la sépia, d'origine italienne.

L'architecture et la topographie, faisant des progrès, arrivèrent graduellement à un mode de coloris qui finit par être adopté sous le nom italien d'Aquarella, peinture à l'eau, d'où l'on a fait en français le mot Aquarelle.

On n'employait alors, pour couleurs, que la gomme-gutte, le carmin, le bleu de Prusse et l'encre de Chine.

Dans la suite, des paysagistes, des peintres de portrait tentèrent des essais, augmentèrent les couleurs de la palette, et secondés par la chimie, obtinrent des succès plus ou moins réels, et plus ou moins encouragés. Dès-lors une nouvelle carrière fut ouverte aux peintres, et la gouache, dure, sèche, et matte, fit place à l'aquarelle légère et transparente. Les Italiens commencèrent : ensuite les Allemands et les Anglais finirent par être nos maîtres à cet égard.

Un avenir était reservé à ce genre de travail : c'était, tout en conservant ses avantages, d'égaler la peinture à l'huile, en vigueur, en fraîcheur, et en richesse de tons.

L'on conçoit tout le parti que peut tirer un artiste habile de la réunion de ces diverses propriétés; mais, il faut le dire, il est malheureux que cette peinture soit si peu durable.

On a cependant un vernis de M. Sœnhée qui tend à la garantir des influences atmosphériques et du contact des gaz. Si ce vernis possède les qualités qu'on lui attribue, espérons que nos neveux trouveront un moyen simple de fixer les œuvres de leur imagination, de manière à les transmet.re à la postérité.

Lever du Soleil.

Lorsque cet astre est sur le point de paraître au-dessus de l'horizon, les nuées se teignent d'un bleu foncé tirant sur le violet. Elles s'animent ensuite de teintes plus claires et deviennent violettes : plus tard, d'une couleur laqueuse, ensuite carminées et d'un rouge d'autant plus vif et plus brillant que le soleil s'élève vers l'horizon.

Bientôt son disque paraît d'une couleur de feu rougeâtre ; il s'élève au-dessus des vapeurs de l'atmosphère, qu'il colore d'une teinte moins foncée, et qu'il finit par animer d'une clarté jaunâtre qui blanchit à mesure qu'il monte vers son méridien. Les objets terrestres se ressentent de cette gradation : leurs parties éclairées sont d'une couleur de laque noyée dans les vapeurs du matin; les lointains sont très-vaporeux au lever du soleil, tout se ressent du mouvement général imprimé à la nature par la renaissance du jour.

Milieu du jour.

Dans cet instant, le soleil colore les nuages d'une teinte blanchâtre et brillante, qui se dessine fièrement sur l'azur du ciel, et dont l'œil supporte difficilement l'éclat. Le corps de nuages alors est grisâtre, quelquefois d'un gris noirâtre ; les objets terrestres qu'il éclaire offrent des contrastes d'ombre et de lumière très-prononcés ; les objets se détachent moins les uns des autres; les lointains sont d'un bleu plus foncé ; le ciel est parfaitement éclairé, et les objets terrestres se prononcent dessus d'une manière tranchante.

Coucher du Soleil.

Aux approches du coucher de cet astre, le ciel est embrasé des feux du jour ; toute la partie inférieure du ciel et des nuages est éclairée et change de nuance à mesure que le soleil descend vers l'horizon. Elle est d'abord d'un ton jaunâtre, puis orangé-clair, et successivement orangé-foncé, rouge-

pourpre-clair, rouge-pourpre-foncé, rouge-violâtre, violet, bleuâtre, bleu-noirâtre, jusqu'au moment où le soleil disparaît entièrement; lorsque le ciel est pur, sa partie inférieure, à cause de la réfraction, reste éclairée et teinte de couleurs brillantes encore longtemps après qu'il a disparu.

Les objets terrestres, dans leurs parties éclairées, doivent participer aux teintes du ciel et des nuages.

On observera qu'au lever et au coucher du soleil, la cime des montagnes se prononce légèrement sur le ciel, avec lequel elle semble se confondre, tandis que leurs bases semblent noyées dans les vapeurs qui s'exhalent des vallées qu'elles dominent. Souvent les nuées qui nous cachent le soleil sont éclairées dans leur région supérieure, soit en tout ou en partie; mais la teinte qui convient à cette clarté est presque toujours celle de la partie inférieure: le milieu du nuage, dans ce cas, forme une surface opaque et tournante. Dans les pays chauds, les vapeurs sont moindres, et les lointains tranchent plus nettement sur le ciel, dont le bleu est plus foncé que dans nos climats.

Clair de Lune.

Il est très-difficile de rendre exactement les effets du clair de lune, parce qu'on ne peut le faire que de mémoire, tandis que les paysages peints le jour se rapprochent plus de la vérité, puisque l'artiste peut comparer ces teintes avec celles de la nature, ce qui ne peut avoir lieu la nuit.

Les objets peints dans un clair de lune doivent offrir des tons mystérieux, des reflets nombreux, variés, et se trouver eux-mêmes en petit nombre. Toute la clarté doit être réservée pour le ciel et pour les eaux: voilà les objets essentiels qui doivent former le fond du tableau.

On oppose quelquefois à la lueur pâle de la lune, les flammes brillantes et rougeâtres d'un incendie, d'une éruptiou volcanique, ou la lumière des torches, ou celle des habitations.

Ciels pluvieux.

On imite la pluie qui tombe par ondées, par des bandes de couleurs parallèles, qui se confondent insensiblement avec les nuages, et qui tombent jusqu'à terre, tantôt verticalement, tantôt diagonalement, d'une manière toujours subordonnée à l'impulsion des vents, qui doit être indiquée par la courbure des tiges des arbres, par le flottement des pavillons, par le sens où tournent les girouettes et celui où les nuages semblent s'entasser, chassés par le vent. Ces ondées peuvent tomber à l'horizon, avec les masses duquel elles se confondent; mais aussi elles peuvent tomber sur des plans plus rapprochés, et alors elles se dessinent d'une manière sombre sur le ciel, tandis que sur les objets terrestres elles deviennent d'un gris bleuâtre et vaporeux, et masquent quelquefois, par leur intensité, toute la partie de l'horizon qui se trouve derrière elles.

On observera qu'en général les objets d'une grande élévation, et qui sont près de nous, sont très-ombrés dans toute la partie qui se dessine sur le ciel, et que leurs parties éclairées ne deviennent brillantes qu'autant qu'elles se rapprochent de leurs bases et se dessinent sur les objets terrestres, et que leurs ombres et leurs lumières deviennent plus prononcées à mesure qu'elles descendent vers nous.

Orages.

Un orage réunit souvent des contrastes frappants d'ombre et de lumière : le ciel, dans une partie, peut se trouver couvert de nuages lourds et épais, quelquefois de nuages teints des plus riches couleurs, dont la chaleur et l'aspect flattent l'œil de l'artiste, mais que la palette ne peut rendre qu'approximativement et par des oppositions. Le ciel peut se trouver embrasé comme au coucher du soleil; d'autres fois des nuages intermittents dérobent le ciel à de certaines portions de terrain, tandis que cet astre continue à éclairer d'autres parties qui paraissaient fort brillantes; quelquefois l'effet de la foudre con-

traste par son éclat avec l'obscurité profonde qui couvre la terre. C'est dans l'étude de la météorologie et dans l'observation de la nature qu'il faut chercher les idées et les teintes de ces sortes de phénomènes.

Arc-en-ciel.

Dans un pays montueux, il n'est pas rare de voir tomber des ondées partielles; quelquefois même l'arc-en-ciel paraît au milieu des montagnes et se fond insensiblement avec le ciel. Dans ce cas, la cime des monts placés derrière la pluie ne paraît presque plus, et l'on ne distingue qu'à peine les contours vaporeux des objets qu'elle masque.

Pour représenter l'arc-en-ciel, on épargne toute la partie qu'elle embrasse, tant sur le ciel que sur la terre, et on lui donne les couleurs du prisme bien distinctes et mises chacune à sa place. Ces couleurs, réunies ensemble, sont quelquefois pâles, d'autres fois vives, mais toujours en raison de la clarté du soleil et de l'intensité de la pluie; elles se fondent ensemble par une liaison insensible. Le rouge est souvent du côté du soleil, mais il peut aussi se trouver du côté opposé, par exemple, dans le cas où les couleurs du prisme se trouvent reproduites dans deux arcs-en-ciel différents et concentriques.

Dans ce dernier cas, le rouge de chacun des deux est opposé à celui de l'autre et placé en sens inverse, de même que le reste des bandes colorées, suivant l'ordre inverse du prisme. On peut faire la bande rouge avec du vermillon ou du minium. La bande jaune doit être de moitié moins large que la rouge, et le tout doit se fondre à son extrémité avec le ciel. La force de ces couleurs, comme nous l'avons déjà dit, varie à l'infini, tantôt à cause de l'intensité de la pluie ou à cause de sa faiblesse, tantôt parce que les rayons du soleil traversent presque horizontalement des nuages ou des brouillards épais qui les interceptent; alors le rouge est plus large, le jaune et l'indigo sont à peu près toujours les mêmes.

Il arrive souvent que deux ou trois arcs-en-ciel se trouvent joints au premier; mais ils peuvent être en arrière ou en avant, et ne sont jamais aussi prononcés que le principal; ils se réunissent et forment une suite de teintes circulaires fort agréables à l'œil; d'autres fois il n'est prononcé qu'en partie.

Il en est encore une autre espèce : c'est l'arc-en-ciel lunaire; celui-ci n'offre presque pas l'apparence des couleurs du prisme, et ne présente qu'une trace blanchâtre qui se dessine d'une manière brillante sur le ciel. Ce phénomène a lieu quand le spectateur est placé entre un nuage épais qui répand une pluie abondante, et la lune brillante et dégagée de vapeurs, et dont les rayons vont se briser dans les gouttes de cette pluie.

Pour imiter ce météore, il suffit d'en épargner la place et de fondre la couleur des tons voisins avec ses extrémités, après quoi on lui donne une teinte vaporeuse au moyen de la teinte neutre.

Marines.

Les marines, en général, présentent une grande variété d'objets et des contrastes nombreux et frappants, tant dans le ciel que dans les eaux, dans les ombres que dans les lumières. C'est une étude particulière à faire de cette partie intéressante du paysage, afin de ne pas faire de contre-sens, de mettre toutes les parties de son tableau en rapport les unes avec les autres, et surtout de se conformer scrupuleusement à la vérité des effets d'ombre et de lumière.

Parmi les situations nombreuses de la mer, propres à rendre l'effet, il n'y en a, pour ainsi dire, que deux : le calme et la tempête.

Tempête.

Dans une tempête, on s'attachera à la vérité des effets, à la transparence des eaux, au naturel des fracas et du désordre qui bouleverse le ciel et les ondes. On anime la scène par quelque naufrage, par des vagues écumantes, des barques, des débris, des matelots, des noyés, des oiseaux de mer et de

proie; les nuages, la foudre, le coup de vent, et toutes les ressources que l'imagination, guidée par le goût, peut offrir; mais on s'interdira des choses trop forcées, et l'on n'admettra que ce qui est vraisemblable.

Calme.

Le calme, plus aisé à rendre, se fera par la planimétrie des eaux, par l'immobilité des pavillons et des voiles qui doivent retomber sur les mâts. Quelquefois cependant un vent frais peut s'élever et faire voguer légèrement un vaisseau dont il enfle les voiles. On anime une semblable marine par tous les moyens que le mouvement d'un port semble comporter.

Effets de neige.

Cette partie du paysage se traite de même que le reste : on donne aux objets le coloris et la forme, et on épargne le papier absolument blanc aux endroits où la neige doit se trouver. Les parties de neige qui sont dans l'ombre s'indiquent par une teinte bleuâtre, tandis que celles que le soleil éclaire restent d'un blanc mat. Le fond du ciel doit être d'un bleu grisâtre, sur lequel la neige, qui couvre les objets rapprochés, se dessine en blanc, ceux situés à l'horizon devenant très-vaporeux et grisâtres.

On peut peindre des effets de neige sur papier de couleur et rehausser avec du blanc. Le papier bleu de ciel est le meilleur pour cet usage.

TRAVAIL.

Soleil couchant.

De même que dans le dessin à la sépia, le papier doit être fixé sur un stirator à jour et humecté par devant et par derrière avec une éponge fine remplie d'eau pure.

On délaie ensuite dans un premier godet une teinte abondante de bleu cobalt clair.

On fait également une teinte abondante et légère de ver-

millon ou de cinabre dans un second godet. Quelques-uns préfèrent le minium.

Dans un troisième, on en fait une légère, également de gomme-gutte, ou de jaune indien, ou de laque jaune, selon le degré de chaleur que l'on veut donner au ciel.

Chacune de ces trois teintes doit être bien pure.

On commence par colorer, avec le rouge, toute la partie du ciel, en diminuant avec de l'eau pure la force de la teinte à mesure qu'on descend vers l'horizon, et on la fond avec le papier à l'endroit où finit la teinte orangée.

On ébauche les lointains avec la même teinte, avec un pinceau destiné au rouge. On prend de la teinte bleue, et en renversant le dessin, les pieds en haut, la tête en bas, on colore toute la partie du ciel qui avoisine le zénith, et en prenant garde que la place du rouge soit respectée. Les lointains sont couverts alors d'une légère teinte bleue qui se fond d'une manière insensible pour servir de transition à la partie aurore qui borde l'horizon; on laisse entièrement sécher.

On humecte ensuite le papier par derrière; alors, avec un troisième pinceau rempli de la teinte jaune, on colore les bords de l'horizon en les ménageant avec attention, et en fondant le jaune sur le rouge, en le dégradant peu à peu avec de l'eau pure, pour arriver au bleu. Si la teinte des lointains se confond avec le ciel, il n'y a pas d'inconvénient, dans ce cas, de glacer par-dessus avec la teinte jaune, au contraire, cela donne plus de vague et plus d'harmonie, plus d'air dans le tableau : mais si les derniers plans étaient trop rapprochés, on conçoit que le jaune donnerait à ces objets une teinte louche qui n'est pas dans la nature. Si la partie bleue du ciel était trop faible, de même que la partie orangée, on pourrait repasser dessus avec les mêmes teintes, en usant des mêmes moyens et des mêmes précautions. On ébauche les nuages à la teinte neutre très-légère. Il faut, autant que possible, donner du premier coup la valeur à chaque teinte que l'on pose; pour cela on les essaie au garde-main.

Quant à la partie supérieure du ciel, pour la foncer, on prend de la teinte azurée plein un gros pinceau, et en le pinçant un peu, on fait tomber de la couleur où il est nécessaire, en renversant le tableau pour que le trop de couleur descende sur le zénith du ciel et y laisse son intensité; de cette mauière, la teinte se répand à peu près d'une manière égale en raison de l'humidité du dos du papier; on laisse sécher son ouvrage et le papier se tendre, et si le ciel était trop dur, avec un gros pinceau, rempli d'eau pure, on laverait toutes les parties colorées sans exception et on renverserait le dessin, la tête en bas, sur un plan légèrement incliné. On laisserait sécher son ouvrage pour se rendre compte de l'effet.

S'il se trouvait quelque teinte trop affaiblie, on la remonterait légèrement de ton avec ce qui en reste dans le godet. On termine alors les nuages qu'on s'attache à faire tourner par des teintes plates légères, et on colore leurs parties brillantes qu'on a eu le soin d'épargner dans l'ébauche; pour cela on humecte de nouveau le papier des deux côtés.

On doit bien se garder de coucher du jaune sur le bleu du ciel; mais si on l'avait fait, il faudrait laisser tout sécher, et avec un pinceau et de l'eau pure, essayer de l'enlever.

Pour terminer l'ébauche des plans intermédiaires, on mouille de nouveau le papier; et, après avoir coloré les lumières avec leurs teintes locales, on prononce les demi-teintes, les teintes, ombres, reflets, etc., avec les tons qui leur sont propres. On ménage les reflets et on s'attache à faire tourner légèrement les objets par des ombres foncées à propos. Les nuages et les lointains ne doivent point trancher durement avec le ciel ou avec les nuées voisines; il faut qu'ils se perdent dedans, d'une manière insensible.

En général, quand on prépare le ciel et les lointains, il faut le faire par des teintes plates, sans mêler les couleurs, parce qu'il arrive souvent qu'elles se salissent l'une par l'autre; on les couchera donc séparément, le bleu d'abord, le rouge en-

suite, et le jaune après. On doit toujours laisser sécher son ouvrage avant de poser une autre teinte sur les premières appliquées; on ne doit aussi mêler les couleurs que deux à deux, et jamais trois à trois, dans la crainte de n'obtenir que des teintes sales.

On doit donc s'attacher, en ébauchant ces parties, à se conformer, autant que possible, aux tons de la nature.

On laisse sécher cette ébauche, puis on la lave légèrement avec un pinceau rempli d'eau pure.

La méthode de laver légèrement à l'eau pure les lointains et les plans intermédiaires, est excellente, en ce qu'elle donne des tons vaporeux en fondant tout ensemble. Elle adoucit et éteint un peu les clairs qu'on a épargnés, et qui, se trouvant dans l'ombre, ne doivent offrir que des demi-teintes ou des reflets; de plus, elle enlève aux teintes posées le trop de couleur qu'elles peuvent avoir, et par cela même leur donne plus d'éloignement.

Quand les lointains sont froids et vaporeux, on les fait avec la teinte neutre, en n'indiquant que la forme plate des masses. Le cobalt doit être appliqué le dernier et fort légèrement.

Dans le travail des plans intermédiaires, on travaillera, comme à la sépia, en prononçant les silhouettes. S'il y avait des taches au papier, on les couvre par un arbre, une broussaille, un oiseau, un rocher, une branche, une feuille, etc.

Les arbres qui se trouvent sur des plans éloignés doivent être traités hardiment et avec la variété des formes qui les caractérisent; mais on ne les indique que par une teinte plate, plus ou moins foncée, suivant leur distance de l'œil.

Les fabriques qui sont situées sur ces plans s'indiquent aussi légèrement, et d'une manière caractérisée, avec les mêmes teintes; mais celles qui sont plus rapprochées, et qui offrent déjà certains détails, doivent s'ébaucher d'une couleur plus foncée, afin de donner, à chaque objet et à chaque plan, la force graduée qui le sépare des autres, et qui sert à donner

au tableau l'ensemble qu'il doit avoir. On doit épargner leurs parties éclairées avec le plus grand soin.

On colore ensuite, avec une teinte orangée, semblable à celle du ciel, toutes les parties éclairées par le soleil couchant, afin de leur donner un peu de la couleur rutilante du ciel. Cette teinte orangée doit se faire en couchant chaque couleur à part comme on l'a déjà dit. Toutes les parties ombrées des lointains doivent être vaporeuses, couvertes d'une teinte mêlée de bleu, qui est une couleur fuyante.

Les eaux doivent être particulièrement soignées. Si elles sont tranquilles, leurs ondes doivent présenter, de distance en distance, des bandes bleuâtres placées horizontalement, et d'autant plus foncées qu'elles se rapprochent plus des devants. Les objets situés sur leurs bords et dans leur sein doivent se reproduire dans leur surface, et s'y peindre renversés avec la couleur qui leur est propre, quoique moins foncée, et avec la forme approximative de leurs contours. Il est des cas néanmoins où ces objets doivent se reproduire avec plus de vigueur qu'ils n'en offrent réellement dans l'atmosphère; tels sont les arbres situés sur le bord de l'eau, et dont on voit le dessous naturellement plus sombre que la partie supérieure.

On prépare les eaux, dans les lointains, avec le cobalt; dans les plans intermédiaires, avec la teinte neutre, et sur les devants, avec la sépia mêlée de bleu de Prusse, ou d'autres tons locaux analogues.

La partie qui avoisine l'horizon participe du coloris du ciel qui se réfléchit dedans, de même que toutes les lumières. Entre les terrasses qui bordent les eaux et ces mêmes eaux, il y a toujours une ligne plus ou moins éclairée qui sert à les faire trancher les unes sur les autres; cette teinte indique l'extrémité de la planimétrie des ondes qui touchent la terre : on doit l'épargner avec beaucoup de soin.

On peuple les eaux par des barques, des vaisseaux, des voiles, etc.; mais pour donner du grandiose à son ouvrage,

on fait, s'il est possible, ces sortes d'accessoires d'une dimension très-petite, ce qui produit des contrastes fort agréables, pourvu cependant que ces sortes d'objets se trouvent en rapport avec ceux qui les environnent.

Quant à celles dont la surface est agitée par des vents violents ou par une tempête, les vagues, qui s'élèvent souvent à une hauteur prodigieuse, blanchissent et se couvrent d'écume à leurs extrémités, et se détachent de la masse générale par des formes très-variées; souvent une d'elles couvre une partie du tableau. Plus elles s'éloignent, moins leur mouvement devient sensible, et enfin à l'horizon il n'est pour ainsi dire pas remarquable.

Les eaux courantes, comme celles d'un torrent, d'une rivière, d'un ruisseau, qui se brisent après des chutes considérables sur des rocs ou sur des troncs d'arbres, blanchissent d'écume, et répandent dans l'atmosphère qui les environnent une vapeur épaisse, sous la forme de brouillard, qui retombe en pluie très-fine, qu'on voit quelquefois briller des couleurs de l'arc-en-ciel.

En général, les eaux sont bleues et fuyantes dans les lointains, verdâtres et foncées dans les plans plus rapprochés.

L'ébauche du paysage étant terminée, on s'occupe des figures qui doivent l'animer, et on se conforme, en cela, à ce qui a été dit dans les principes du lavis à la sépia, mais on n'emploie que le Newtral-teint seul.

On forme ensuite dans un godet une teinte abondante verdâtre faite avec le Newtral-teint et la gomme-gutte, ou la laque jaune, ou le jaune indien, selon le plus ou moins de chaleur que l'on veut obtenir, et le degré de rapprochement du plan, et avec, on colore toute la partie des forêts et des arbres placés sur les plans intermédiaires, en épargnant les clairières, les herbages, les prés, les champs, les vignes, et généralement tout ce qui n'est pas bois, et qui a sa teinte locale particulière.

D'autres fois, il arrive que les tons de ces plans se trouvent plus gris et plus foncés à cause de l'ombre des nuages qui interceptent la lumière du soleil. Alors les verdures, dans cette occasion, se font avec l'indigo légèrement teinté de jaune, quelquefois d'indigo pur, selon le degré d'éloignement.

Comme tout ceci se rapporte à la perspective aérienne, et qu'elle est toute de sentiment, ce n'est qu'en observant la nature qu'on peut se rendre compte des sensations diverses que les accidents de lumière, qui la varient à l'infini, peuvent faire naître dans l'âme du spectateur. Un automne bien employé à ces observations en dira plus que toutes les théories possibles.

On colore les fabriques suivant le plan où elles se trouvent; on peut même s'en occuper et les accuser avant les plans plus éloignés, pour savoir quel degré de force on doit donner à ceux-ci. On indique en même temps la couleur des toits, des murailles, etc.; on s'attache à donner à chaque objet sa teinte et sa couleur, eu égard au plan où il se trouve.

Pour donner aux terrains plus rapprochés la force convenable, on les ébauche avec le Newtral-teint pur, en les fonçant à mesure qu'on se rapproche de la ligne de terre. On ombre aussi avec la même couleur quelques portions de paysage, pour imiter l'ombre portée des nuages sur la terre, et faire ressortir davantage certaines parties éclairées.

S'il se trouvait des saules sur les premiers plans, on formerait une teinte froide et verte avec le noir de pêche et la gomme-gutte, et avec cette teinte on dessinerait des masses plates; on ferait ensuite ressortir les masses éclairées en les découpant avec une teinte plus chaude et plus foncée, formée de sépia et de gomme-gutte. Les jeunes rameaux qui se détachent des masses principales doivent avoir la couleur verdâtre.

Ce que nous indiquons pour une espèce d'arbres, se rapporte à toutes les espèces en général. Néanmoins, si l'on avait des masses de feuillage éclairées par les rayons du soleil, on

épargnerait leur place, on la dessinerait exactement; après quoi on les colorerait soit en jaune ou en rouge, selon la saison. Pour ce genre d'étude, nous recommandons l'usage du pastel, qu'on évite de froisser en l'enveloppant dans un papier de soie, de crainte d'ôter au dessin le velouté et la fleur du crayon.

On forme alors une teinte verte avec de la gomme-gutte, un peu de laque et du bleu de Prusse, pour colorer les prairies et les parties en herbe, en épargnant les objets qui se dessinent dessus. Cette teinte est d'autant plus jaunâtre, qu'elle s'éloigne de l'œil.

On en forme une autre d'un vert plus foncé, dont on colore les terrains plus rapprochés, pour arriver graduellement au ton convenable et leur donner de la vraisemblance. On colore les arbres qui doivent l'être, en évitant de passer sur leurs ombres; car, dans l'éloignement, ces ombres n'offrent presque pas de couleur. Les figures placées à cette distance se sentent, pour leur coloris, de l'espèce de vague qui existe sur le plan où elles se trouvent.

Des Devants.

L'ébauche des lointains et des plans intermédiaires étant terminée, on s'occupera des devants du tableau, qu'on appelle autrement repoussoirs, parce qu'en effet, par leur vigueur, ils semblent repousser les lointains dans le fond du paysage. En général, on ébauche tout l'ensemble du tableau, en plaçant les teintes locales les plus claires qui doivent se fondre les unes dans les autres, et on laisse sécher le travail ainsi préparé.

Des Arbres.

Les troncs d'arbres s'ébauchent souvent avec de la sépia pure, ou bien on la mêle avec du carmin ou avec du bleu de Prusse, ou avec la gomme-gutte, ou avec le Newtral-teint, selon le degré de chaleur qu'on veut leur donner. On épar-

gne les clairs avec beaucoup de netteté, et l'on accuse les ombres d'une manière franche, large et vigoureuse, ménageant attentivement les reflets, afin de pousser de suite l'ouvrage à l'effet. Pour épargner les clairs, on peut utilement se servir de la térébenthine, comme nous l'avons dit à l'article sépia.

On imite les crevasses de l'écorce, ses inégalités; ses nœuds, après quoi on cherche la teinte qui convient pour les colorer; on achève les coups de force; on fait tourner les troncs et les branches, et quelquefois on les fait fuir. On s'étudiera à ménager la transparence des reflets, afin de faire tourner les objets.

Le feuillé varie à l'infini, suivant la distance, l'espèce, l'âge, la distribution des branches, la couleur et la forme des feuilles propres à chaque espèce d'arbres en particulier, selon l'heure et la manière dont le soleil les éclaire. Il y a cependant des règles générales dont on ne s'écartera jamais :

1° Les silhouettes doivent être accusées vigoureusement et du premier coup, sans y revenir;

2° La forme approximative des feuilles et des rameaux doit être suivie, autant que possible, sans néanmoins offrir une servile imitation.

3° A mesure que les feuilles se rapprochent de la lumière, elles se teignent de couleurs plus claires et d'un jaune plus vif, tandis qu'au contraire celles qui s'en éloignent deviennent d'un vert plus noir dans l'ombre et plus bleuâtre du côté du reflet.

On couche donc à plat la teinte générale des principales masses de feuillage ombré, qu'on ébauche largement, et par petites portions à la fois, en prononçant de suite les silhouettes. On fait passer çà et là, sur les branches et sur les troncs, des touffes de feuillage pour varier un peu les formes : on fait aller des branches dans toutes les directions, les unes à droite, d'autres à gauche, quelques-unes en l'air; d'autres

en arrière, et d'autres en avant, mais en conservant toujours le caractère particulier de chaque arbre, son coloris, sa forme, sa situation naturelle, etc.

Si l'on veut imiter les feuilles mortes ou jaunies par l'automne, on broie sur la palette une bonne quantité de gomme-gutte, qu'on mêle avec de la terre de Sienne brûlée, ou avec de la sépia, du vermillon, ou de l'indian-yellow, prenant ces deux teintes, chacune séparément, pour en faire des teintes chaudes, variées et même d'un vert foncé, si on y ajoute du bleu de Prusse.

Les branches s'ébauchent de gomme-gutte et de sépia mêlées, pour leur donner un peu de la couleur des feuilles qui les couvrent et qui reflètent leurs teintes sur elles. Les jeunes rameaux ont l'écorce légère, et dans beaucoup d'arbres elle est d'un vert tendre.

Les bas du tronç des arbres, près des racines, doivent aussi se couvrir de tons verdâtres çà et là, pour indiquer la mousse qui les couvre ou les plantes grimpantes qui s'y attachent, telles que le lierre, une vigne, des liserons, etc. On épargne alors la place des feuilles de ces plantes.

Afin de varier les coloris et les nuances de ces troncs, on les couvre en certains endroits avec une teinte froide, faite de noir de pêche pur. Ailleurs on les échauffe avec une teinte composée de carmin pur, quelquefois avec de la terre de Sienne brûlée. Ces teintes, placées de distance en distance, rompent la monotonie du coloris. On peut les arrondir avec une teinte bleuâtre.

Quand les masses de feuillage sont bien ébauchées, que les troncs, leurs mousses, leurs plantes grimpantes et parasites sont bien prononcées, on revient sur son ouvrage de la manière suivante :

On mêle de la sépia, du noir d'ivoire et de la gomme-gutte, et avec un pinceau court rempli de cette teinte, on nettoie les contours des masses éclairées du feuillage. On retravaille

encore le feuillé avec les teintes locales, ainsi que les branchages, observant de laisser échapper, par-ci, par-là, de menus rameaux qui se confondent dans le reste du feuillage, indépendamment de celles qui sont destinées à soutenir les fortes masses, qu'on évite de faire lourdes et trop pleines, et à travers lesquelles on laisse voir le ciel de distance en distance.

Les contours de ces masses ne doivent point être réguliers; mais une infinité de petits rameaux doivent s'échapper de tous les côtés, ornés de leurs feuilles vertes, jaunes, rousses ou noirâtres, et ne pas trancher durement sur le ciel.

On travaille de nouveau les mousses, lierres, vignes, liserons, qui s'attachent aux arbres, avec une teinte foncée; on a déjà coloré, dans l'ébauche, leurs parties éclairées avec un vert d'autant plus jaune, qu'il se rapproche de la lumière. La teinte pourprée des vignes se fait avec un mélange de gomme-gutte, de carmin et de sépia, ou avec de la terre de Sienne brûlée, mêlée de carmin et de gomme-gutte, ou avec de la pierre de fiel mêlée de carmin.

Les arbres verts se font par le mélange de l'indigo, des terres chaudes ou de la gomme-gutte, du jaune indien, ou de la pierre de fiel, ou de la chicorée.

Les verdures froides se font avec la laque jaune.

Des Plantes.

On les dessine bien exactement, et on les épargne avec soin, comme dans le lavis à la sépia, après quoi on les ombre avec le coloris qui leur convient, après les avoir ébauchées en colorant leurs clairs et leurs reflets par des couleurs transparentes qui leur soient propres.

Des Eaux.

Les eaux, sur les devants, sont quelquefois verdâtres, et doivent être ébauchées par les lumières, qu'on pose avec une teinte froide composée de noir de pêche, ou la teinte neutre,

ou d'indigo pur, quelquefois de sépia et de bleu de Prusse; après quoi on pose les demi-teintes et les reflets avec la même teinte, mais plus étendue d'eau. Ensuite, quand tout est sec, avec un peu de gomme-gutte mêlée de laque ou de carmin en petite quantité, on adoucit les clairs. On laisse encore sécher son ouvrage, après quoi on achève les rocs et les cailloux, les plantes et autres objets qui s'y trouvent. Pour terminer, on glace sur les parties ombrées avec une teinte légère de chicorée; ce qui leur donne beaucoup de transparence, et produit l'illusion des tons bitumineux de la peinture à l'huile.

Des Rochers.

Les rochers doivent s'ébaucher avec vigueur et hardiesse; on doit, du premier coup, faire sentir leurs fentes et leurs cavités. Pour cela, on se sert avec succès de teintes chaudes, faites avec la sépia mêlée de carmin, ou de teintes froides produites par le noir ou par la sépia, mêlées séparément avec le bleu de Prusse. On glace quelquefois par-dessus avec des couleurs locales et transparentes; d'autres fois, avec la gomme-gutte fort épaisse, mêlée ou de carmin, ou de bleu de Prusse, ou de terre de Sienne brûlée, quelquefois avec l'indigo pur. On épargne alors fort attentivement, comme nous l'avons déjà dit, les plantes, fleurs, herbes, figures et autres détails, qu'on se réserve de terminer plus tard, comme on l'a indiqué plus haut.

Souvent on colore la partie éclairée des rochers avec une teinte orangée, et on glace leurs ombres avec le carmin pur, dans les teintes duquel on entremêle des tons verdâtres, et on passe par-dessus le tout avec de la chicorée.

On s'attachera à bien détailler et à bien terminer les devants, en leur donnant une vigueur convenable pour qu'ils éloignent les derniers plans. Cependant on observera, avant tout, que leur force doit être proportionnée à l'éloignement des objets situés à l'horizon, afin de conserver, dans le paysage, l'effet général et l'harmonie du tout.

Quelquefois la partie éclairée des rocs est colorée par une teinte légère de terre de Sienne brûlée, ou de jaune indien, ou de bleu de Prusse, ou de pierre de fiel.

Nous ne saurions trop recommander, pour les devants, l'usage de la chicorée. Par son emploi, on arrive graduellement à la vigueur de la peinture à l'huile, parce que sa transparence donne les moyens de saisir avec facilité toutes les nuances du clair-obscur.

Des Figures.

Les figures, n'étant qu'une partie accessoire du paysage, ne doivent pas être aussi soignées que le reste de la composition : elles ne doivent pas appeler l'attention, mais la soutenir. Il faut néanmoins qu'elles soient correctement dessinées, placées à propos, et dans les attitudes diverses qui leur conviennent. Elles doivent être traitées avec esprit, et offrir le caractère de la vérité, tant dans l'espèce que dans la pose, le coloris, les habitudes, les vêtements, les localités enfin qui leur appartiennent. On doit surtout s'attacher à la beauté et à la pureté des formes. La dégradation de leurs proportions et de leurs teintes doit être scrupuleusement observée : la vivacité de leurs teintes devient plus grande à raison de leur rapprochement de la ligne de terre.

Des Reflets.

Dans tous les objets qui s'offrent à nos yeux on distingue toujours :

1° La partie éclairée;

2° La demi-teinte;

3° La teinte;

4° L'ombre;

5° Le reflet.

Le reflet est opposé à la partie éclairée, et participe de la couleur de l'objet auquel il appartient, et de celle des objets voisins qui, frappés par la lumière, lui renvoient une por-

tion de cette même lumière qu'ils ont reçue, modifiée par leur couleur particulière. Ainsi la voûte d'un pont, vue par-dessous, offre le reflet de la lumière qui frappe sur l'eau, se teint de sa couleur, et, par un angle de réflexion égal à l'angle d'incidence, vient l'éclairer et lui imprimer une partie de cette même couleur.

On pourrait donc considérer l'ombre comme l'absence de la lumière modifiée par le mélange des teintes diverses reflétées dans son sein par les objets éclairés qui l'environnent.

Il en résulte qu'il faut avoir toujours pour principe de colorer les ombres avec une portion de la teinte des objets qui les avoisinent le plus. Quant aux ombres éloignées, elles doivent participer à la teinte générale du plan sur lequel elles sont situées. Elles ne prennent que fort peu de couleur, et, à mesure qu'elles s'éloignent de l'œil, leur force se dégrade et finit par s'anéantir. On conçoit par conséquent qu'il en est de même des reflets, puisqu'à cette distance la presque totalité des objets ne s'indique que par des teintes plates et vaporeuses.

C'est par les reflets principalement qu'on parvient à saisir la beauté du clair-obscur, qui consiste à faire tourner tous les objets tant dans l'ombre que dans la lumière, et à montrer quelle serait leur couleur naturelle, s'ils étaient éclairés.

DE LA GOUACHE.

La Gouache est une manière de peindre qui a beaucoup de rapport avec celle de l'huile, mais dans laquelle on se sert de couleurs préparées à la manne ou à la gomme. On dit de ces couleurs qu'elles couvrent, c'est-à-dire qu'elles sont opaques, et qu'elles font corps. Ordinairement elles sont préparées en tablettes ou en petits godets. Les couleurs à la manne n'ont pas encore paru chez les marchands de couleurs.

La gouache imite l'effet de l'huile, mais il est impossible d'atteindre en ce genre l'harmonie, la tendresse et le fondu

de cette sorte de peinture, ainsi que les tons vaporeux et transparents de l'aquarelle.

Dans la gouache on empâte les lumières; dans l'aquarelle on les réserve. Néanmoins la mode veut aujourd'hui que pour les lumières on emploie les gouaches de ressource, ce qui est plus prompt, plus facile, et évite du travail aux personnes pressées.

Le fond des couleurs se compose du blanc d'argent, des ocres, des jaunes de chrôme, du jaune de Naples, qu'on mêle avec des couleurs transparentes pour obtenir les tons nécessaires. On emploie le blanc et le jaune de Naples pour certaines parties lumineuses. Les jaunes de chrôme remplacent les orpins qu'on a totalement bannis de la peinture, à cause du danger que l'on courait dans leur usage.

Les Italiens se servent beaucoup de gouache dans leurs aquarelles, pour rehausser sur les devants les parties éclairées qu'ils n'ont pas assez épargnées; et pour adoucir le mat de cette espèce de coloris, ils glacent par-dessus avec des eaux teintées de couleurs transparentes, telles que la gomme-gutte, le carmin, les laques, le bleu de Prusse, et souvent même avec la gomme arabique mêlée de sucre candi.

Aujourd'hui on abuse des glacis à la gomme, et c'est ce qu'il faut éviter. La trop grande quantité de sucre mêlée avec cette gomme la rend poisseuse, et tel encadreur vous dira que bientôt on sera obligé de renoncer à mettre les aquarelles sous verre, parce que l'humidité des glacis y fait adhérer les dessins.

Lorsqu'on se trouvera dans le cas d'employer les gouaches de ressource, il faudra broyer sur la palette, avec de l'eau gommée, la couleur opaque dont on a besoin; ou, si l'on se sert de couleurs à la manne, les délayer hardiment et abondamment avec de l'eau pure, de manière à en faire comme une bouillie claire, capable de former goutte au bout du pinceau, et avec un pinceau de martre bien fin et bien pointu,

prendre à rebrousse-poil la couleur avec la pointe, pour la porter sur le papier au point de lumière qu'on veut produire, sans l'étendre, de manière qu'elle fasse goutte.

On peut, si l'on veut, à l'avance préparer avec la manne une série de tons gouacheux, dans des formes ou dans des godets, de manière à n'avoir qu'à mouiller la couleur au moment de s'en servir.

Pour cela, on pourrait se procurer une boîte de fer-blanc divisée en autant de compartiments qu'on voudrait de tons, et les remplir de ces couleurs ainsi préparées, pour s'en servir comme d'une palette. Avant de les employer, et pour les dissoudre plus facilement avec le pinceau, il suffirait de laisser tomber sur celles dont on aurait besoin, une goutte d'eau pure, pour ramollir la couleur et pouvoir l'enlever avec le pinceau.

En appliquant la gouache sur l'aquarelle, il faut le faire avec des pinceaux très-fins. Ceux de martre sont les meilleurs. On applique la couleur avec la pointe du pinceau, d'une manière délicate et légère ; car ces sortes de retouches sont comme les silhouettes, et veulent être faites franchement et du premier coup, car elles impriment caractère.

La gouache ne doit s'appliquer sur l'aquarelle que quand cette dernière est tout-à-fait sèche.

Pour ôter le mat de la gouache, on glace par-dessus avec de l'eau gommée, mêlée d'une pointe de sucre candi; mais nous conseillons de laisser les couleurs à la manne sans glacis, le verre suffira pour tenir lieu de vernis.

Généralement cette sorte de retouche ne s'emploie que sur les premiers plans; mais il peut arriver que dans un dessin l'on ait trop foncé soit le ciel, soit tel ou tel plan du tableau. Alors on peut encore avoir recours à la gouache pour des glacis, mais avec précaution, comme nous allons l'expliquer.

Glacis et tons vaporeux.

Lorsqu'on veut, dans un paysage, représenter des vapeurs ou des brouillards, on le fait autant que possible par le moyen du papier, en ne le couvrant que de couleurs transparentes, formées souvent de tons grisâtres empruntés à la teinte neutre plus ou moins modifiée, ou même de couleurs transparentes, afin de mettre de l'air entre les divers terrains. Mais, si l'on a par hasard donné trop de force à certaines parties, on compose, dans un godet, une teinte abondante avec du blanc léger, de la laque garance et du bleu de Prusse, fort étendus d'eau, et on l'emploie pour glacer de la manière suivante :

Après avoir rempli son pinceau aux trois-quarts environ, on le pose très-légèrement à plat sur le papier, en le ramenant sans appuyer, et rapidement de droite à gauche, de manière à couvrir du glacis toutes les parties qui en ont besoin. On fond ensuite les extrémités avec de l'eau pure.

Si on glace sur des gouaches, il faut attendre qu'elles soient tout-à-fait sèches, dans la crainte de les enlever avec le pinceau, qu'il faut passer dessus fort légèrement et sans appuyer.

Pour faire une aquarelle d'étude sur le terrain, on peut se borner à ébaucher à la teinte neutre et colorer par-dessus; mais il est en tout préférable de terminer sur place. Dans ce dernier cas, on cherche ses tons sur la nature, et quand on les a trouvés, il faut les faire très-abondants sur la palette.

Parmi les albums dont on se sert pour peindre l'aquarelle sur place, nous croyons rendre service aux amateurs en leur indiquant celui dont on doit l'invention à M. le baron Feisthamel, et qui porte son nom. Cet album consiste en un nombre assez considérable de feuilles de fort papier à lavis tendues et collées par les bords les unes sur les autres en forme de carton d'architecte; au-dessous est un tiroir en fer-blanc, partagé en diverses cases faites pour contenir une palette, une règle, des crayons, des pinceaux, un taille-crayon, un mor-

ceau de gomme élastique, deux fiches en fer-blanc et une entaille vide pour adapter un godet de fer-blanc, qui sert à mettre de l'eau fraîche contenue dans une fiole placée elle-même dans ce godet, qu'on porte dans la poche. A côté de la case de la palette sont des compartiments destinés à recevoir des pains de couleur, selon le choix du peintre. La couverture offre un portefeuille pour y mettre, si l'on veut, du papier blanc pour garde-main, etc., etc.

Cet album fort ingénieux, et d'un usage déjà fort répandu, se trouve chez M. Le Gendre, rue de la Feuillade, n° 3, à Paris, sous le nom d'album Feisthamel.

§ II.

DU PORTRAIT EN AQUARELLE.

Après avoir terminé avec soin l'esquisse faite à la mine de plomb, sur un carton de Bristol ou sur un papier tendu sur carton, on forme une teinte neutre légère qu'on réchauffe d'une pointe de laque garance, et dont on se sert pour ébaucher les ombres de la figure et de toutes les carnations. On place ensuite les rouges, avec une eau teintée de laque et de vermillon pour les hommes, et de laque pure pour les femmes et les enfants.

Après cela, sur tout le masque, la bouche et le blanc des yeux exceptés, on passe un lavis léger d'ocre jaune fort étendu d'eau, pour les hommes, et sur les ombres seulement pour les femmes et les enfants. On prépare ensuite les linges, en les ombrant de noir d'ivoire mêlé d'une pointe de bleu de Prusse, et d'une pointe de laque.

Si le fond est un ciel, on le prépare comme dans le paysage à l'aquarelle, et, s'il y a des nuages, on s'attache à leur donner du corps et à les disposer de manière qu'ils fassent ressortir le brillant du masque par leurs oppositions d'ombre.

On ébauche les cheveux légèrement à la teinte neutre, et on applique dessus une teinte plate locale, en épargnant les clairs, toujours plus grands que dans le modèle.

On colore les draperies après les avoir ébauchées de la même manière, en épargnant bien les linges et leurs parties éclairées, qui se font par le mat du papier. On doit s'attacher, dans cette ébauche, à faire le fond et à couvrir tous les blancs du papier qui doivent l'être.

Si le ciel a été ébauché à la teinte neutre, on passe par-dessus une légère teinte de laque pour rompre la crudité des autres couleurs.

Quand les carnations sont sèches, on passe dessus une légère teinte de laque et de vermillon pour fondre ensemble toutes leurs parties.

On s'occupe ensuite des yeux, du nez, de la bouche, du menton, des oreilles, après quoi l'on prend de l'outremer fort étendu d'eau, et on place les demi-teintes, en les fondant avec les ombres et les rouges. On force aussi les ombres qu'on fait mourir insensiblement dans les reflets.

Pour cela, on prend de la sépia mêlée d'un peu de carmin, et on travaille les ombres avec, fondant toujours les couleurs les unes dans les autres. On retouche les cheveux, et par-dessus leur ébauche on pose une teinte plate de la couleur qui leur convient, ce qui donne à l'ensemble du portrait le caractère de vérité qui doit le distinguer.

Avant de finir la tête, on s'occupe de terminer le fond, après quoi on travaille aux draperies, aux vêtements, aux linges, ornements et accessoires qui se trouvent au-dessous ou autour de la figure.

Pour terminer le masque du portrait, on prend une teinte vigoureuse de précipité rouge de Cassius, avec laquelle on fonce les cavités du visage, comme les narines, le creux des oreilles, l'orbite des yeux, la séparation des lèvres, les coins de la bouche, s'il est nécessaire, l'ombre portée du nez, celle du menton sur le cou; et pour lier le masque avec les cheveux, les fondre ensemble et les faire tourner en même temps, on mêle

CADRES.

Il est de principe général qu'on ne doit jamais laisser le cadre de son dessin en blanc, s'il est fait à la sépia, parce que le blanc éblouit l'œil, le fatigue, et ne lui laisse plus l'activité nécessaire pour jouir de l'ensemble et des détails du tableau. Si au contraire vous placez votre ouvrage sur un cadre d'une teinte sombre, ou moins claire que le blanc, l'œil se repose et détaille avec plaisir les beautés du paysage : les parties éclairées paraissent plus brillantes, les ombres plus foncées, et de ce contraste naît l'harmonie du tout.

Quant aux dessins à l'aquarelle, c'est en observant le caractère général du tableau et son coloris qu'il faut chercher la teinte qui convient au cadre. On doit surtout éviter les couleurs qui heurtent durement celles qui sont dominantes dans le dessin. Ainsi, pour une aquarelle claire ou peu chargée en couleur, on prendra une teinte foncée qui la fasse ressortir; et au contraire, si elle est sombre, on la posera sur un fond clair qui puisse la faire valoir.

Quelques personnes emploient la teinte neutre modifiée à leur gré; d'autres font dans un godet une teinte épaisse, grisâtre, où il entre du jaune et du blanc léger; d'autres enfin coupent leur dessin absolument sur les bords, et le fixent ensuite sur une feuille de papier blanc ou de couleur, sans y faire d'autre cadre.

Pour cela, on humecte le derrière du dessin en laissant les bords secs, et, avec un peu d'amidon qu'on place sur ces bords, on colle le dessin sur la feuille qui doit lui servir de fond. En séchant, le papier se tend et semble faire corps avec celui sur lequel il est collé. Pour cette opération, il est bon de tendre auparavant le papier de fond sur le stirator. Les Anglais ont pour cela des cartons de couleur tout préparés, et de l'épaisseur du carton de Bristol. Le collage à demi-épaisseur est aussi fort usité.

On peut ensuite, si l'on veut, faire autour du dessin un en-

cadrement au tire-ligne. Dans tous les cas, il faut toujours laisser des marges fort larges ; rien ne flatte plus un dessin ou une gravure.

NETTOIEMENT DES GRAVURES VIEILLES OU SALIES.

Faites tremper la gravure pendant vingt-quatre heures dans l'eau pure ; quand elle est à moitié sèche, couchez-la sur un papier brouillard bien propre étendu sur un plan horizontal ; prenez un gros pinceau rempli d'eau oxigénée, et lavez avec toute la gravure, qui, en séchant, redeviendra d'un blanc de neige ; ensuite vous la mettrez en presse avec du papier blanc, et ne la retirerez que quand elle sera parfaitement sèche.

MIGMATINE.

Le salon de 1834 a produit une espèce de peinture à l'eau qui rivalise en vigueur avec la peinture à l'huile. Ce n'est plus la transparence de tons, la franchise des lumières et des réserves de l'aquarelle ; c'est un composé de procédés empruntés à cette dernière, dont elle tire son origine, à la gouache, et même à la détrempe. Les lumières, les demi-teintes, les reflets se produisent par ces deux derniers moyens, ou avec la plume et le chiffon, quelquefois même le grattoir ; en un mot, c'est une macédoine de petits moyens employés avec succès, et qu'en terme d'atelier, on nomme *Ficelles*. Ajoutez-y les glacis teintés, gommés, ou à la colle de poisson, et vous vous ferez une idée du travail.

Il y a des migmatines d'un grand éclat et d'une grande fraîcheur : celles de M. Pierron, inventeur du genre, ont emporté généralement le suffrage des connaisseurs.

DESCRIPTION

DU

TABLEAU DE HELMSDORFF,

REPRÉSENTANT UNE VUE DE ROME;

PEINT A L'HUILE ET EXPOSÉ A BERLIN EN 1824.

Ce tableau a 1m.30 cent. (4 pieds) de largeur sur 1m.83 millim. (3 pieds 1/3) de hauteur. La vue est prise du mont Janicule.

Sous un ciel d'Italie, où flottent éparses quelques vapeurs légères, se déploient à l'horizon le mont Aventin, avec l'emplacement du camp d'Annibal, Frascati, Tusculum, etc. A gauche le mont Albin se perd au milieu des nuages. Dans la vallée, entre ces deux montagnes, se trouve le champ de bataille sur lequel se fit l'enlèvement des Sabines; en-deçà, les marais Pontins, la campagne de Rome, les villages nombreux et les monuments qui l'enrichissent, entre autres le tombeau de Cecilia Metella.

A ses pieds, le spectateur découvre la ville de Rome dans toute sa beauté, et riche de toute son architecture; à gauche, la coupole élégante de l'église de Saint-Pierre; au centre, le Tibre, qui coule ignoré sous un pont d'une seule arche, sur lequel on distingue des figures d'hommes et d'animaux.

Toute cette belle partie de Rome est éclairée par un soleil couchant, qui colore d'une teinte pourprée tous ses édifices, et le feuillage des masses plus rapprochées.

A gauche, un bouquet d'orangers; à droite, un bois de lauriers, offrent un repos à l'œil ébloui de la clarté des plans éloignés.

A une certaine distance, et pour rompre l'uniformité du ciel, le peintre a placé deux cyprès, qui s'élèvent majestueusement dans les airs; on croit les voir balancer sur leur tige.

Dans l'ombre, sous les orangers, jaillissent les eaux d'une fontaine qui semble rafraîchir l'air brûlant du soir; tandis qu'une jeune fille, montant les derniers degrés d'un escalier, porte sur sa tête une corbeille d'oranges.

Cette jeune fille est d'un travail exquis, d'une carnation et d'une beauté dignes du climat et du pinceau de l'artiste. Son œil, ses cheveux, sa tête et surtout ses bras sont admirables : on voit aisément que l'auteur y a donné tous ses soins.

Autour d'un chêne vert, placé à droite du tableau et sur le premier plan, tourne un escalier de forme quadrangulaire, que descend un peintre prussien revêtu du costume national, et portant son carton dans la main droite. C'est M. Fohr; il se noya malheureusement en se baignant dans le Tibre. Il était l'ami d'Helmsdorff...

Sur un bloc de pierre, au premier plan, est assis Helmsdorff lui-même, vu de profil, ayant aussi le costume national de Prusse, tenant de la main gauche un tableau esquissé au crayon blanc : c'est le Chêne du Tasse qu'il dessine, la main droite tombe sur le côté, et tient un porte-crayon. On reconnaît facilement les traits et la coupe du visage de l'auteur. Il est tout attentif aux renseignements que lui donne un ermite vénérable, dont la barbe blanche tombe en ondoyant sur sa poitrine. Ce vieillard lui montre une pierre détachée de quelques ruines, sur laquelle sont gravés, en abrégé, ces mots : S. P. Q. ROMA (Senatus populusque romanus), le sénat et le peuple romain.

En-deçà et à droite, une fontaine en forme de conque, placée au milieu des broussailles et des plantes propres au climat, répand de toutes parts ses eaux dans un bassin carré placé au-dessous d'elle, dans lequel un bel épagneul se désaltère. C'est le chien d'Helmsdorff. La manière dont il est

traité complète l'illusion; on voudrait le caresser. Cette fontaine se dessine sur une treille où mûrissent des pastèques, dont les fleurs, les feuilles et les rameaux s'entrelacent avec beaucoup de vérité.

A gauche, un aloès couvre de son ombre un lézard vert endormi sur une pierre.

Ce tableau est d'une grande richesse dans la composition, et d'un fini précieux dans le travail : de près, il supporte l'examen le plus rigoureux dans ses moindres détails : de loin, il produit tout l'effet qu'on en doit attendre. Aussi a-t-il fait sensation à Berlin, à l'exposition de 1824.

Il avait été commandé par madame la comtesse de Humboldt.

SUPPLÉMENT. — 1835.

NOUVELLE MÉTHODE DE LAVIS, D'APRÈS M. HUBERT.

Pour délayer la sépia, on se sert de godets en porcelaine blanche, taillés dans un petit massif quadrangulaire, au nombre de quatre, dont un allongé et les trois autres circulaires. La couleur se délaie dans le premier, et les teintes graduées se font dans les trois autres avec de l'eau pure.

On tend le papier sur un cadre à jour en le collant sur les bords avec la colle à bouche, et, quand il est sec et tendu, on procède à l'esquisse du sujet, au moyen d'une règle plate qu'on appuie sur les parois du cadre et qui sert d'appuie-main. Pour cela, on a un crayon tendre, et on marque assez fort le trait des plans intermédiaires et des devants, parce qu'ils disparaissent sous le lavis. On mouille ensuite, avec une éponge fine et ronde, le papier par-devant et par derrière dans toute son étendue, et quand l'eau est imbue du côté du dessin, on mouille une seconde fois le papier par derrière, et on le fait égoutter. On appuie alors avec le doigt, du côté du dessin, pour lui faire prendre une forme concave, et on place le stirator ou cadre sur un petit chevalet triangulaire, dont la hauteur donne au cadre une inclinaison de 30 à 35 degrés sur l'horizon.

Alors, avec la règle pour appuie-main, on ébauche le ciel, les nuages, les demi-teintes et toutes les ombres par une teinte générale. On laisse sécher. La première teinte se place avec un gros pinceau de ciel, et on l'étend partout d'une manière égale, en ayant soin néanmoins de forcer les ombres plus fortes des seconds plans et de faiblir les demi-teintes, le ciel et les nuages, lointains, etc., en épargnant absolument les grandes lumières, et en fondant la teinte où il est nécessaire avec

le deuxième pinceau plein d'eau pure. On doit donner à cette teinte générale, de même qu'aux suivantes, une force d'un tiers de plus que celles du modèle, parce qu'en séchant elles diminuent d'autant. Pendant que le dessin sèche, il est bon d'en avoir un autre tout prêt esquissé, qu'on traite de la même manière et par les mêmes moyens, afin de ménager le temps ; car, en hiver surtout, l'eau est longtèmps à sécher, et on perdrait nn temps infini, si l'on n'avait ainsi plusieurs dessius en train à la fois. Quelquefois, pour économiser le temps et le papier, on place plusieurs dessins sur le même cadre, selon leur grandeur; on ne mouille alors qu'un dessin à la fois.

Quand le premier est sec, on le reprend, on le mouille par derrière, on lui fait faire le bateau, et on termine les ombres au premier coup, en s'étudiant à donner à chaque plan la teinte vraie qu'il doit garder pour ne plus repasser dessus. Ensuite on laisse sécher et on travaille à l'autre dessin, qu'on laisse également sécher à son tour.

On reprend le premier pour l'examiner, et le terminer par des coups de force, s'il est nécessaire, et de même on repreud le second dessin. Mais il faut, avant de laver, moniller chaque fois et souvent le papier par derrière. On voit que cette méthode consiste à travailler dans l'eau et à commencer par les dessous; elle est préférable à l'ancienne.

De cette manière les demi-teintes sont plus fondues, plus moelleuses, les ombres plus franches, et les lumières du clair-obscur mieux prononcées ; car il arrive qu'un corps dans l'ombre est éclairé par un reflet ménagé à travers cette ombre, sur la teinte du dessous. C'est même là ce qui fait le charme de la nouvelle méthode et son avantage sur l'ancienne.

NOUVELLE MÉTHODE D'AQUARELLE.

ÉBAUCHE D'UN SOLEIL COUCHANT.

De même qu'à la sépia, le dessin esquissé et tendu sur son cadre, doit être humecté par devant et par derrière, former bateau et être placé sur le petit chevalet.

On broie à l'avance celles des couleurs seulement dont on aura besoin, et dont on retrouve les tons dans le modèle, sur une palette de porcelaine blanche à compartiments, de manière à les avoir toutes sous la main.

Quand l'eau est absorbée du côté du dessin, on s'occupe, de même que dans le lavis, à donner des teintes générales locales, en commençant toujours par les dessous, et qui doivent se fondre les unes dans les autres à leurs places, comme des teintes panachées.

Le ciel s'ébauche de cobalt pour la partie bleue, de minium pour le rouge intermédiaire, et de gomme-gutte ou de jaune indien pour le jaune. On prolonge le rouge sous le jaune, pour former une teinte orangée du côté de l'horizon. Les nuages, s'il y en a, s'ébauchent pour les ombres avec la teinte neutre, et leurs parties éclairées se nuancent des couleurs du ciel, c'est-à-dire de tons chauds et transparents. Pour cela, on place d'abord ces clairs teintés et on ombre après, en fondant tout sur place avec le pinceau de ciel, qu'on égoutte entre les doigts pour le dessécher.

On peut encore ménager la partie éclairée des nuages avec une petite éponge ronde et fine, humide et propre, qu'on lave souvent ; on enlève le trop de couleur, et on place avec une légère goutte d'eau teintée la nuance de cette lumière qui va se fondre avec le reste du ciel. On se sert encore de ce moyen pour retirer les lumières des eaux qu'on n'a pas assez épargnées ; mais il faut toujours mouiller beaucoup le dessous du

papier. On prend ensuite un autre dessin qu'on traite d'une manière analogue, pendant que le premier sèche. Quand il est sec, on le reprend à son tour, on le mouille par derrière, on lui fait faire le bateau, et, comme dans le travail à la sépia, on pose sur toutes les parties du dessin des demi-teintes locales, avec des tons chauds qui se marient les uns avec les autres, en se rompant réciproquement d'une manière vague, et pourtant chacun dans la place qu'il doit occuper.

On donne une teinte orangée aux lumières du ciel et à celles des objets terrestres par des eaux teintées de minium, avec une légère pointe de chrôme fort délayée, ou avec le jaune indien.

Si on voulait conserver des figures et des vêtements blancs, c'est-là le moment de le faire : plus tard on serait obligé d'employer la gouache ou d'autres moyens qui ne valent pas la franchise du premier travail, et qui d'ailleurs en détruisent la fraîcheur. Ce n'est que dans des dessins manqués qu'on doit les employer. On évitera de tourmenter le papier, qui finirait par se décoller et devenir grumeleux.

Il est impossible d'indiquer d'une manière précise les différents tons qui entrent dans les lointains. Leur degré d'éloignement, leurs vapeurs, le brillant de leurs couleurs doivent être copiés sur la nature. Elle seule doit guider l'artiste.

Les plans intermédiaires doivent se traiter avec plus de détails; mais, pour leur coloris, nous renvoyons l'élève à ce que nous avons dit à l'échelle des tons. Nous l'engageons même fortement à la faire deux ou trois fois pour se familiariser avec le mélange des couleurs.

En les fondant dans l'ébauche, il ne faut pas les tourmenter les unes par les autres, mais les fondre sur place. Il y en a qu'on doit poser ensemble et mélangées, d'autres qu'on doit poser seules; ainsi le bleu, le rouge, le jaune, posés une à une, donneront des teintes extrêmement lumineuses. L'expérience, au surplus, en apprendra plus que tout ce que nous pourrions dire à ce sujet.

EMPATEMENT.

On nomme empâtement, l'opération du peintre qui consiste à employer des teintes abondantes et vigoureuses. On commence alors par les creux, les dessous d'arbres, de haies, les portes, les fenêtres ouvertes, les ombres portées, et chacune d'elles de la force proportionnée à l'éloignement du plan où elles se trouvent. On mouille le papier par derrière seulement, pour cette opération. Néanmoins, il est des peintres qui aiment mieux travailler cette partie à sec, afin de produire de petits éraillements de couleur, dans laquelle ils mettent peu d'eau.

Travailler dans l'eau est préférable et moins dur.

On s'attachera sur chaque plan, en commençant toujours par les dessous, à donner le ton de vigueur convenable, et le degré de fini aux objets que leur éloignement comporte, et cela du premier coup.

Les arbres, les terrains, les végétations, les fabriques, se traitent d'une manière analogue à celle de la sépia, mais toujours avec les couleurs locales. Le pinceau sera toujours rempli, et on ne travaillera que de la pointe, d'une manière légère, comme on le ferait avec un crayon. On doit pouvoir le manier avec aplomb, vitesse, légèreté, délicatesse et dans tous les sens, pour suivre le mouvement des branches et des feuilles, leurs directions diverses et leurs inclinaisons.

Les figures d'hommes et d'animaux d'une certaine grandeur doivent toujours être épargnées; les toiles qui couvrent des charrettes, les linges, les voiles des navires et des bateaux; enfin, tout ce qui demande la transparence doit être scrupuleusement ménagé. Quant aux figures des plans éloignés, il y a peu d'inconvénient de les faire après coup, parce que, leurs couleurs étant peu distinctes, on n'a pas besoin de toute la fraîcheur du papier pour les teintes; il est même préférable de ne les faire qu'après.

Quant aux ciels, on ne saurait trop le répéter, ceux du midi sont d'un bleu dur et cru, secs et tranchés; les objets s'y dessinent fièrement et d'une manière âpre. Dans le nord, au contraire, l'air est humide, chargé de vapeurs, et les objets se montrent généralement dans le vague. Il faut donc tenir compte de ces différences dans les détails vus à une certaine distance.

Les eaux sont une des parties importantes de l'aquarelle. Dans l'ébauche il faut reproduire d'une manière vague les ombres principales qui se trouvent renversées, sur leurs bords, en y mêlant la teinte de reflet des objets environnants avec leur ton local; mais tout cela doit être mêlé et fondu d'une manière insensible. Plus tard on marque les ondes. Quant aux cascades, aux torrents, aux ruisseaux, aux bouillonnements, où l'eau blanchit en écumant, il faut toujours faire ces lumières par le blanc du papier. Il est sans doute beaucoup plus commode de le faire à la gouache; mais cette manière paresseuse est lourde, sans fraîcheur et sans transparence.

L'éponge humide, le grattoir quelquefois réussissent; la pointe sèche, le chiffon, la plume de canard pleine d'eau sont autant de moyens ou de ficelles qu'on peut employer; mais nous ne les conseillerons jamais. Ils ne sont bons tout au plus que pour produire de l'effet, et tirer parti d'un dessin gâté, qui d'ailleurs peut avoir de belles parties et qui mérite d'être conservé.

CONCLUSION.

Nous conseillerons, en dernière analyse, à l'élève de copier beaucoup d'aquarelles de M. Hubert, duquel nous tenons ces détails; et, pour achever de comprendre les ressources de la palette, de copier en aquarelle des études ou des pochades à l'huile. Cette méthode est la seule à employer pour arriver à des résultats satisfaisants.

PALETTE DE HUBERT.

Ocre jaune, Ocre de Rhue, Jaune indien, Jaune italien, Terre d'ombre, Brun rouge, Brun Vandick, Brun de Madder, Laque ordinaire, Indigo, Smalt, Noir de lampe, Minium, Teinte neutre,	En pastilles, chez Berville; rue de la Chaussée-d'Antin, n° 29.

LIVRE TROISIÈME.

NOUVEAU MANUEL COMPLET

DU

PEINTRE A LA CIRE,

Par M. DUROZIEZ.

DE LA PEINTURE A LA CIRE (1).

DE SON APPLICATION A LA PEINTURE ARTISTIQUE, MONUMENTALE OU AUTRE.

L'antiquité nous a transmis, sous le nom d'*Encaustique*, un procédé de peinture dont il est impossible de contester les mérites. Nous savons que les Grecs l'employaient à la décoration artistique et architecturale de leurs monuments, et le petit nombre d'œuvres de cette époque que le temps ait respectées témoignent suffisamment de ses hautes qualités.

La tradition nous apprend que la cire en était la base, et que le feu était indispensable à son application; mais elle se tait sur les moyens de mettre ces agents en usage : aussi les modernes, lorsqu'ils ont voulu opérer la régénération de ce genre, ont-ils été obligés de le faire d'après les données actuelles de la science, sans autre guide que leur propre expérience.

Les procédés de peinture à la cire essayés dans ces premiers temps ont été, pour la plupart, peu praticables par

(1) Extrait du Manuel publié par l'Auteur en 1844, deuxième édition.

leur complication : aussi rien d'important n'avait-il été tenté avant que M. Montabert, reprenant les travaux de MM. le comte de Caylus et Majault dans un ouvrage fort estimé des artistes, les eût mis à même de rentrer dans cette voie nouvelle, en la débarrassant des entraves qui jusqu'alors s'étaient opposées à toutes les tentatives qu'ils avaient voulu faire.

Son zèle pour l'art et sa persévérance dans le travail portèrent bientôt leurs fruits. Plusieurs se mirent à l'œuvre, mais l'Allemagne fut la première à proclamer l'excellence des procédés de notre savant et laborieux compatriote, et à en encourager la pratique par son exemple. Le roi de Bavière venait d'enrichir sa capitale de monuments qui attestent à la fois sa munificence et son goût éclairé pour les arts, lorsqu'un de nos artistes parmi les plus habiles et les plus dignes, M. Couder, poussé par ce besoin de voir et de connaître, qui est la vie du véritable artiste, parcourait l'Allemagne à la recherche des inspirations de l'art et de l'amélioration de ses procédés.

Il fut frappé de voir à Munich, dans le palais de la Résidence, les heureux effets de la peinture à la cire se mariant à ceux de la fresque, de manière à laisser douter s'il y avait entre elles quelque différence. Cependant les artistes allemands se servaient alors d'un procédé incomplet, et les difficultés d'exécution qu'avait remarquées M. Couder tenaient évidemment pour lui au défaut de quelques préparations utiles, dont l'absence nuisait à l'emploi facile des couleurs sans cependant rien changer au résultat du travail. Néanmoins ces expériences habiles, suivies avec patience et intérêt et appréciées avec discernement, furent pour lui la démonstration évidente de l'avenir qui leur était réservé.

De retour en France, ces impressions fécondes ne tardèrent pas à se répandre, et bientôt l'œuvre de régénération de la peinture à la cire dans notre pays, présentée cette fois et soutenue par l'autorité des maîtres, fut décidée.

Ce fut aussi à cette époque que M. Alaux, qui, depuis long-

temps, s'était familiarisé avec les pratiques de cet art dans l'intimité de M. Montabert, trouva le premier en France une occasion favorable et importante de mettre son talent au service de cette heureuse restauration.

Le Roi lui avait ouvert, dans le palais de Fontainebleau, la célèbre galerie de Henri II, décorée à fresque par le Primatice, et réduite, par les injures du temps, au plus triste état de détérioration. Il lui avait demandé de lui rendre sa galerie telle que l'avait conçue et exécutée le Primatice lui-même! L'œuvre était difficile et chanceuse : restaurer une fresque par la fresque, il n'y fallait pas penser; c'était impraticable. La peinture à la cire était, par ses qualités, la seule qui pût se prêter à ce travail de haute intelligence. Cependant on pouvait hésiter; mais M. Alaux, sans se faire illusion sur les difficultés de l'entreprise, se mit à l'œuvre; et grâce à son talent d'une part, aux ressources du procédé, de l'autre, il a accompli, comme chacun sait, la plus difficile, la plus heureuse, la plus magnifique des restaurations.

Le succès de ce beau travail a enhardi les plus timides, et bientôt, le gouvernement lui-même favorisant ces bonnes dispositions, les monuments publics se sont ouverts à la peinture à la cire, qui, après deux mille ans, est venue reprendre dans les arts le rang qui lui appartenait et qu'elle n'aurait jamais dû perdre.

A Paris, l'église de la Madeleine compte au nombre de ses magnificences six tableaux peints à la cire sur la muraille; l'histoire de la sainte patronne en est le sujet : MM. Couder, Léon Coignet, Signol, Abel de Pujol, Bouchot et Schnetz en sont les auteurs. Ces six tableaux, œuvres de six maîtres dont le talent et la manière sont nécessairement différents des uns aux autres, mettent parfaitement en évidence les ressources d'un procédé qui se prête également bien aux exigences de chacun.

D'autres travaux du même genre sont accomplis ou se pré-

parent : M. Drolling à Saint-Sulpice, M. Couder à Saint-Germain-l'Auxerrois, M. Alaux à Sainte-Elisabeth, M. Signol à Saint-Louis-d'Antin, M. Jollivet à Saint-Louis-en-l'Ile, MM. Orsel, Perrin et Roger à Notre-Dame-de-Lorette, M. Flandrin à Saint-Germain-des-Prés, ont terminé ou achèvent en ce moment des travaux auxquels ils ont voulu attacher leurs noms, afin, sans doute, de témoigner de leur confiance dans un procédé qui leur rendra certainement en bonne renommée l'illustration qu'il aura reçue de leurs œuvres.

Outre ces grands exemples, nous pourrions citer bon nombre d'artistes qui se sont exercés sur la peinture à la cire dans des genres moins relevés, et le Salon a vu figurer, depuis quelques années, au rang de ses productions distinguées, des tableaux qui ont été remarqués par le talent de leurs auteurs, la vivacité et l'éclat du coloris, mais en aucune façon par la différence pratique du procédé.

Nous ajouterons que, depuis plusieurs années, l'Allemagne et l'Italie se sont enrichies de peintures à la cire, appliquées uniquement, il est vrai, à la décoration des monuments, et sans que les procédés aient été publiés, mais qui n'en sont pas moins un témoignage irrécusable de sa popularité. La Russie elle-même fait, dans ce moment, un appel à nos artistes pour l'embellissement de ses palais, et l'Angleterre ouvre à notre procédé le concours pour la décoration de son Parlement réédifié.

Dans cet état des choses, la tâche qui nous reste à remplir est de rendre aux artistes le travail facile et sûr, en les éclairant sur la nature et les ressources du procédé, et en le leur exposant avec méthode et simplicité, tel qu'il a été modifié et généralement adopté dans ces derniers temps pour les travaux terminés ou en voie d'exécution. Nous le ferons succinctement autant que possible, en insistant cependant sur les considérations qui nous paraîtront devoir fixer plus particulièrement leur attention.

De la nature du procédé, de ses avantages, de son caractère.

La peinture à la cire est simple dans sa composition, naturelle dans ses effets, commode dans sa pratique, inaltérable dans ses résultats.

Les éléments qui la composent sont: la cire, les résines élémi et copal, les huiles essentielles de cire et d'aspic; la cire comme base du procédé, les résines comme auxiliaires, les essences comme délayants.

Ces substances, réunies et convenablement préparées, servent d'excipient à la couleur. Le choix qu'on a fait d'elles repose sur des considérations que nous ferons valoir alors que nous traiterons de chaque préparation en particulier. Cependant nous dirons dès à présent que leur mérite principal est d'être sans action sur les couleurs, et de rester elles-mêmes inaltérables. La matière colorante se trouve ainsi dans des conditions de conservation qui permettent l'emploi de toutes les couleurs, même les plus délicates; qui garantissent la solidité, la fixité de la substance; qui donnent de la force aux tons de l'ébauche et assurent le maintien et la pureté du coloris. Nous ajouterons que les teintes se superposent facilement et sans danger, et nous terminerons en disant que tous les matériaux, tous les climats, toutes les localités, sont propres à la peinture à la cire.

On peint également bien sur pierre, sur plâtre, sur marbre, sur bois, sur métal, sur porcelaine, sur verre poli ou dépoli, sur toile.

Le caractère qui distingue la peinture à la cire n'est pas moins remarquable que l'excellence de sa nature. Elle se présente à nous sous trois états différents, le mat, le lustre, le verni : le mat est son état naturel, le lustre suit le mat, le verni est le troisième état.

Que la peinture à la cire soit mate, lustrée ou vernie, sa

surface sera toujours unie, égale, sans embus ni brillants disparates.

Ces trois états étant facultatifs, on comprend tout le parti que les artistes pourront tirer d'une semblable disposition.

Le mat s'appliquera spécialement à la peinture monumentale, le lustre et le verni à tous les autres genres.

La peinture à la cire, acquise désormais à la décoration des monuments, est appelée, dans nos contrées surtout, à remplacer la fresque. Elle en a les qualités sans en avoir ou les inconvénients ou les défauts; avec elle les demi-tons ne noircissent pas, les teintes légères et lumineuses conservent leur éclat. Cet éclat des couleurs, sans reflet ni brillant à la surface, sera apprécié principalement dans les édifices religieux, où, plus qu'ailleurs, les inconvénients du mirage des tableaux se font sentir par la nécessité où l'on se trouve de chercher un point de vue convenable, ce qui nuit également et à la dignité du lieu et à l'appréciation de l'œuvre.

La facilité de son exécution domine et complète tous ces avantages et lui assure une supériorité incontestable sur tous les autres procédés.

Procédé matériel de la Peinture à la Cire.

La peinture à la cire, telle qu'elle se pratique aujourd'hui, doit être considérée moins comme un procédé nouveau ou particulier, que comme une substitution de la cire à l'huile dans la préparation et l'emploi des couleurs. Cette substitution a pour objet de remplacer comme excipient de la couleur une matière essentiellement altérable, comme l'est l'huile, par une autre dont la nature est de résister à l'action du temps ou des autres agents de destruction.

Pour être appropriée à cet usage, la cire, qui est de sa nature dure et friable, avait besoin d'être ramollie et divisée. Il fallait, en outre, lui donner l'onctuosité et la tenacité qui lui manquent, surtout dans son mélange avec les couleurs, alors

ıue sa substance se trouve divisée par leur incorporation et ¡u'elle tend à devenir pulvérulente par la dessiccation. Les ré- ›ines élémi et copal ont paru être les matières les plus propres ı donner à la cire ces qualités complémentaires, l'une par sa ıature visqueuse et tenace, l'autre par la solidité et l'éclat de ›a substance. Mais à ce mélange, d'une consistance beaucoup rop ferme pour l'usage, il fallait un délayant qui en facilitât 'emploi. Les huiles essentielles étaient les seuls liquides qui ›ussent remplir cet office ; elles délaient ou dissolvent parfai- ement la cire et les résines : elles favorisent ainsi leur union ntime et s'évaporent complètement après leur emploi. La ire et la résine, restées seules alors, enveloppent définitive- nent la matière colorante et la mettent à l'abri de toute at- einte. Le choix qu'on a dû faire parmi les huiles essentielles ›ropres à cet usage, reposait principalement sur la lenteur de eur évaporation, afin que, la dessiccation étant moins prompte, e travail fût plus facile. Quant à leur évaporation complète, ıui importe aussi beaucoup, elle dépend tout-à-fait de leur ›onne préparation. Les huiles volatiles de cire et d'aspic ont :té reconnues comme remplissant parfaitement les conditions /oulues.

C'est donc à la réunion et au mélange intime de ces sub- tances, cire, résine et essence, qu'est confié en définitive l'a- 'enir de la peinture à la cire.

On a donné à la préparation qui en résulte, le nom de *Gluten*, ı cause de sa propriété glutineuse, qui retient les couleurs et avorise leur adhérence aux surfaces.

Le gluten, qu'il soit préparé à l'élémi, au copal ou à toute ıutre matière résineuse, sert à broyer les couleurs et à les nettre à l'état de pâte; les essences servent à les délayer, soit ›endant leur préparation, soit pendant leur emploi.

Le peintre à la cire pourra donc, à la rigueur, se contenter lu gluten élémi pour broyer les couleurs, et de l'essence d'as- pic pour les délayer. Cependant, pour donner au procédé toute

l'extension dont il est susceptible, et pour ne le priver d'aucune de ses ressources, nous indiquerons avec quelque détail différentes sortes de gluten que l'on peut employer avec avantage. Nous dirons quels services on peut attendre de la cire, de l'élémi, du copal, des huiles volatiles de cire et d'aspic, préparés séparément et disposés convenablement pour être ajouté: aux couleurs pendant le travail.

Nous ferons connaître successivement la nature et l'emplo de ces diverses préparations.

Nous traiterons ensuite de la préparation des couleurs, — de leur application, — des trois états de la peinture à la cire le mat, le lustre, le vernis, — du nettoyage des tableaux et d leur restauration, — des subjectiles, — de la peinture su toile, etc., — du procédé mixte (cire et huile, dit peintur de Taubenheim), — de quelques préparations propres à l peinture de bâtiment, pour les murailles à l'intérieur et pou le décor à plat, — de la dorure à la cire.

Du Gluten élémi.

Ce gluten est le plus communément employé de tous. Il es composé de cire vierge, de résine élémi, d'essence d'aspic rec tifiée et d'huile de cire, dans la proportion d'une partie de ré sine, quatre parties de cire, seize parties d'essence. — Il doi être peu coloré, d'une consistance molle, homogène et parfai tement limpide lorsqu'on le fond au bain-marie. Les propor tions que nous indiquons ici suffisent généralement pou donner aux couleurs la fermeté et l'adhérence convenable: surtout pour la peinture monumentale; cependant on trou vera dans les préparations indiquées plus haut, et dont no donnerons bientôt le détail, les moyens d'augmenter et d varier les proportions des substances, suivant les besoins d travail.

On comprendra facilement que la composition exacte et l bonne préparation du gluten sont la base sur laquelle repo:

l'avenir de la peinture. On ne saurait donc apporter un soin trop scrupuleux au choix et à l'emploi des matériaux qui le composent.

Gluten copal.

Ce gluten diffère du précédent en ce que le copal y remplace l'élémi comme matière résineuse : il donne à la peinture plus de fermeté et de consistance, mais moins de liant et de souplesse ; comme lui, d'ailleurs, il est inaltérable. Son emploi et ses propriétés sont absolument les mêmes.

Sa préparation diffère à raison de la difficulté que l'on éprouve à dissoudre le copal dur dans les essences, et cependant cette sorte de copal est la seule que l'on doive employer dans la peinture, à cause de son inaltérabilité qu'aucune autre ne possède au même degré.

Le copal à l'essence, dont il sera question plus tard, peut servir à la préparation du gluten copal, comme aussi on peut l'ajouter au gluten élémi pour lui donner des propriétés analogues.

Gluten de Paros.

Le gluten de Paros est blanc. Sa consistance est la même que celle des glutens élémi et copal ; son emploi est le même. Nous avons pensé que l'absence de toute coloration qui le distingue pourrait être utile pour l'emploi de certaines couleurs délicates. En donnant cette troisième sorte de gluten, nous avons voulu varier assez ces préparations pour augmenter les ressources du procédé, sans rien changer toutefois à ses conditions fondamentales.

Cire pure à l'essence.

Cette préparation, qui n'est autre chose que la simple solution de la cire pure dans l'essence d'aspic rectifiée, a la même consistance que le gluten. Elle est absolument blanche, et est destinée à lui être mélangée pour augmenter dans les couleurs la proportion de cire, lorsque l'artiste le jugera nécessaire. Elle sert aussi à l'application du vernis final.

Élémi à l'essence.

La résine élémi dissoute ainsi dans l'essence d'aspic rectifiée est débarrassée de toutes les impuretés qu'elle contient ordinairement. Cette solution est parfaitement limpide. On peut la mélanger aux couleurs pour en augmenter la souplesse et la tenacité. Ce mélange s'opère très-facilement sur la palette pendant le travail et selon les besoins.

Copal à l'essence.

Le copal dur ainsi préparé et rendu liquide est d'un emploi parfaitement commode. Il se mêle à toutes les couleurs et en toutes proportions. Il a pour effet de donner de la vigueur aux tons qui le réclament, et d'augmenter la transparence des teintes, qui alors laissent pénétrer les rayons lumineux sans les réfléchir.

Le copal à l'essence doit être demi-fluide, peu coloré et parfaitement limpide.

Essence d'Aspic rectifiée.

L'essence d'aspic est le délayant par excellence de la peinture à la cire. Son principal mérite est d'être lente à s'évaporer et de favoriser ainsi le travail de l'artiste. Sa rectification a pour objet de la débarrasser d'une matière brun-verdâtre qui la colore, et qui resterait mélangée aux couleurs après son évaporation. Elle doit être limpide et blanche, et s'évaporer complètement sans résidu ni coloration; elle entre dans la composition du gluten; elle sert à dissoudre l'élémi et le copal et aussi à délayer les couleurs pendant le travail. On l'emploie avec avantage pour l'ébauche comme délayant des couleurs à l'huile à l'état de détrempe.

Huile volatile de Cire.

Cette huile volatile est un produit de l'art. On la retire de la cire par distillation. Elle sert, comme l'essence d'aspic, à la préparation du gluten et de délayant aux couleurs; mais elle

est d'une évaporation plus lente, et, sous ce rapport, d'une utilité incontestable. Comme elle, elle s'évapore complètement et sans résidu. L'huile de cire doit être préparée avec beaucoup de soin et provenir de cire entièrement pure. Elle doit être peu colorée, d'une odeur empyreumatique particulière qui ne soit pas piquante, et d'une saveur douce.

Lait de Cire.

Cette préparation résulte de la division extrême de la cire pure dans un liquide entièrement vaporisable. Cette dernière condition est indispensable, afin que le lait de cire étant étendu et sec, il ne reste sur la surface où on l'applique rien autre chose que de la cire. Cette substance forme alors une espèce de voile demi-opaque, auquel on donne de la transparence soit en le frottant légèrement avec une étoffe de laine douce, soit en lui appliquant le *cauterium*, ainsi que nous le dirons à l'article *cauterium*, au sujet de la peinture encaustique.

Le lait de cire sert à vernir la peinture, comme nous le verrons plus tard, ou à interposer de la cire en substance entre les couches successives de couleur, principalement dans la peinture encaustique proprement dite, à l'effet d'empêcher que les unes ne délayent les autres.

Le lait de cire doit avoir la consistance et la blancheur du lait. Il doit être sans saveur alcaline et s'évaporer rapidement en laissant la cire qu'il contient parfaitement à sec.

Jusqu'à présent la cire n'avait pu être divisée complètement dans l'eau, que par l'intermède des alcalis, soit l'ammoniaque, soit le sel de tartre. On concevra de quelle importance il est d'écarter de toute peinture des substances qui peuvent avoir sur elle une action si funeste. Aussi pensons-nous avoir rendu un véritable service, en préparant un lait de cire entièrement pur de tout mélange.

Cire pure en feuilles.

La cire étant la base du procédé qui nous occupe, nous

avons dû, pour la perfection des préparations qui s'y rapportent, attacher une grande importance à sa bonne qualité et surtout à sa pureté absolue.

Certain, comme nous l'étions, de l'impureté constante des cires du commerce, même les plus belles, dites cires vierges, sachant qu'elles contiennent invariablement une proportion de suif plus ou moins forte, remplaçant le déchet qui résulte du blanchiment, nous avons dû rechercher ailleurs les moyens de nous en procurer qui satisfît à toutes nos conditions.

La bonne volonté d'un de nos meilleurs fabricants a levé la difficulté qui nous retenait, et nous avons pu avoir de la cire du meilleur choix, de la plus belle qualité et prise avant toute espèce de mélange.

Cette cire est en petites feuilles minces; elle est d'un beau blanc, n'a point de saveur étrangère, ni d'odeur analogue à celle des corps gras. C'est la seule que l'on doive employer dans la peinture.

DE LA PRÉPARATION DES COULEURS.

Nous avons dit plus haut, que toutes les couleurs de nature à être employées dans la peinture, pouvaient être broyées à la cire, pour être mises à la disposition de l'artiste. On verra, par ce qui suit, combien est simple cette manipulation, et quels avantages on est en droit d'en attendre.

Les couleurs préparées à l'avance et choisies avec le plus grand soin devront être réduites en poudre aussi fine que possible et parfaitement séchées. On prend alors la quantité que l'on veut de couleur, on la met sur une glace dépolie ou sur une pierre à broyer et l'on en fait avec le gluten, au moyen du couteau à palette, une pâte de consistance convenable. On broie alors cette pâte par petites portions, en ayant soin de remplacer l'essence qui s'évapore par de nouvelle que l'on ajoute peu à peu, afin de lui conserver la fluidité nécessaire à sa division et la consistance qu'elle doit définitivement avoir.

On doit continuer le broyage jusqu'à ce que la matière colorante soit arrivée au plus grand état de division possible. Cela est indispensable, parce que le gluten absorbant moins de substance que ne le fait l'huile, la couleur a besoin d'être plus divisée pour ne rien perdre de son intensité et couvrir au même point.

Lorsque la pâte est dans l'état convenable de division et de consistance, on l'enlève et on la place dans des pots ou godets en verre, en terre ou en faïence, qu'il suffit ensuite de couvrir pour les garantir de la poussière et de l'évaporation.

Les couleurs pourront se conserver dans cet état aussi longtemps que l'on voudra. Si elles venaient à prendre un peu trop de consistance, on pourrait toujours les ramollir par une addition d'essence d'aspic rectifiée; et, si elles avaient durci au point de ne pouvoir être ramollies facilement, on les liquéfierait en plaçant le godet dans de l'eau suffisamment chaude, y ajoutant un peu d'essence et remuant jusqu'au refroidissement, sauf à remettre la pâte sous la molette, si cela paraissait nécessaire. En tout état de cause, il n'y aura jamais à perdre la moindre quantité de couleur, et cette considération n'est pas sans importance, soit au point de vue économique, s'il s'agit de matières d'un prix élevé, soit pour la conservation des teintes que l'on serait dans l'obligation de refaire, avec l'inquiétude de ne pas réussir toujours complètement.

DE L'EMPLOI DES COULEURS.

Les couleurs broyées à la cire, par les moyens que nous venons d'indiquer, ont la même consistance que celles broyées à l'huile, et sont d'une conservation beaucoup plus facile. Elles se placent de même sur la palette; leur maniement est absolument le même, et si, au premier abord, l'artiste trouve une légère différence sous le pinceau entre l'une et l'autre, il se sera bientôt familiarisé avec leur emploi ; surtout qu'il songe

aux ressources nouvelles et à tous les avantages d'avenir qui viendront le dédommager amplement du peu de contrainte qu'il se sera imposée.

Pendant le travail, et sur la palette, les couleurs peuvent être additionnées facilement d'élémi à l'essence, ou de copal ou de cire pure, suivant le besoin, et l'artiste à l'œuvre se sera bientôt rendu maître de ces différentes ressources, de manière à les employer à son plus grand profit.

Comme agent principal, l'essence d'aspic doit toujours être là pour donner au besoin de la fluidité aux couleurs; mais rarement on doit l'employer seule; il faut y délayer un peu de gluten ou d'élémi, ou de copal, ou même de cire pure à l'essence, afin de lui donner du corps, sans quoi les couleurs délayées à l'essence pure n'auraient plus de liant et prendraient, après leur dessiccation, le caractère de la détrempe.

L'emploi des couleurs dans la peinture monumentale, lorsque l'on veut la maintenir rigoureusement dans les conditions du mat, demande certaines précautions qu'il est indispensable d'observer. A cette fin, l'usage que l'on fait des résines élémi et copal, en les ajoutant aux couleurs pendant le travail, doit être très-réservé; leur proportion trop forte nuirait au mat que l'on recherche.

Mais s'il se manifestait quelques brillants, on pourrait toujours y remédier, en revenant sur le même point avec la même teinte délayée à l'essence seule ou additionnée de gluten, mais couchée légèrement pour éviter le frottement de la brosse, qui seule augmenterait la disposition au luisant.

DES SUBJECTILES ET DE LEUR PRÉPARATION.

On entend par subjectile la surface sur laquelle repose la peinture.

Les principaux subjectiles sont, pour la peinture monumentale : la pierre, le plâtre, le stuc, le mortier, le marbre;

pour la peinture dite de chevalet : la toile, le bois, la porcelaine, le cristal poli ou dépoli, l'ivoire, l'albâtre, les métaux, le papier, le carton, la soie, etc.

Toutes ces matières reçoivent également bien la peinture à la cire.

Cependant elles demanderont des apprêts différents suivant leur nature. Les matières poreuses et altérables, comme la pierre, le plâtre, le mortier, devront être imbibées préalablement de cire dissoute dans l'essence, pour les pénétrer, boucher leurs pores et garantir ainsi la peinture de l'invasion de l'humidité ou des autres éléments d'altération. Si elles sont humides à la surface, elles devront être séchées d'abord au moyen du feu, surtout les murailles des édifices.

Les matières compactes, comme le marbre, la porcelaine, le cristal, les métaux, pourront recevoir l'application immédiate de la couleur, sauf peut-être une ou deux couches préalables de teinte pour en changer le ton. On pourrait, si on le juge utile, donner à leur surface un peu de grain, au moyen du grès ou de tout autre corps dur, afin de favoriser l'adhérence de la couleur.

S'il s'agit de peinture monumentale, la première chose à faire est d'obtenir une surface parfaitement plane et disposée en surplomb; on dressera la muraille au moyen de grès et de plaques de fonte pour arriver par le frottement à détruire les ondulations de la pierre ou la saillie des joints qui retiennent ordinairement la poussière atmosphérique et interrompent d'une manière si disgracieuse les lignes de la peinture. La surface étant parfaitement dressée, on procédera à sa dessiccation, puis à son imbibition par la cire.

A cet effet on prendra :

Cire blanche.	10 parties.
Résine.	2 —
Essence de térébenthine. . . .	40 —

On fera fondre la cire dans l'essence au bain-marie et l'on

passera la solution à travers une laine; on appliquera cette solution chaude par couches successives sur la muraille préalablement chauffée, en ayant soin de faire pénétrer chacune de ces couches aussi avant que possible au moyen du réchaud des doreurs ou de tout autre instrument analogue. Cette opération devra être conduite avec tout le soin et la précaution nécessaires pour que le feu ne puisse en aucune façon dénaturer les matières sur lesquelles on le fait agir.

Le mur étant parfaitement imbibé, s'il se trouve quelque fissure ou quelque trou, on les bouchera au moyen d'un mastic fait avec de la cire, de la résine élémi et du blanc d'Espagne, comme on le ferait avec du mastic ordinaire.

On unira de nouveau la surface, de manière à détruire les aspérités qui pourraient s'y rencontrer, puis l'on appliquera une ou deux couches de teinte faite avec le gluten et telle couleur qu'on jugera convenable. L'expérience a démontré que la pierre dure, la pierre tendre, le mortier, le stuc, le plâtre, demandaient des apprêts différents, en raison de leur nature, pour être parfaitement imbibés et rendus imperméables. D'ailleurs la dernière couche de teinte destinée à recevoir le travail de l'artiste ne devra être considérée comme définitive qu'autant qu'elle restera unie de ton et d'embu, ce qui prouvera que le dessous est suffisamment préparé.

Après la pierre et les autres matériaux auxquels les recommandations ci-dessus peuvent s'appliquer, la toile est le subjectile qui demande le plus de soins et mérite le plus d'intérêt, parce qu'il est, de tous ceux applicables à la peinture artistique, le plus communément employé.

Néanmoins nous pensons que l'importance que l'on a attachée à sa préparation préalable est excessive et qu'on en a exagéré de beaucoup les difficultés.

Une toile sera toujours bonne à peindre lorsqu'elle sera d'une bonne matière, d'un tissu uni, et que sa préparation se laissera imbiber par la peinture, de manière à faire corps avec

elle : à notre sens, l'apprêt en détrempe remplit parfaitement ces conditions : il doit être le moins encollé possible afin de se laisser pénétrer par le gluten qui y déposera par l'évaporation la cire et la résine qu'il contient. On pourra favoriser l'imbibition au moyen de la chaleur et s'assurer à l'envers de la toile qu'elle est complète. Cela fait, on appliquera les couches de teinte nécessaires pour asseoir le travail, et dès-lors le fonds et la surface ne faisant qu'une seule et même substance retenue invariablement dans les mailles du tissu, l'œuvre de l'artiste s'y reposera inébranlable. Nous indiquerons ici comme une bonne préparation pour toile à tableau, l'application du papier Joseph fin collé sur le tissu lui-même; cet apprêt est indestructible.

Quant aux toiles préparées à l'avance et par des procédés différents, elles peuvent généralement bien recevoir la peinture à la cire. Nous n'en excepterons que celles dans la préparation desquelles il entre des huiles ou d'autres corps gras, et la raison que nous en donnerons, c'est que l'huile qui a servi à ces préparations est promptement dénaturée et rendue incapable de faire corps avec la cire.

Parmi les autres subjectiles, il en est qui, en raison de leur imperméabilité, ne demandent qu'une préparation purement mécanique comme le dressage, le grain, etc.; tels sont le cristal, la porcelaine, l'ivoire ; au contraire, le bois, le carton, le papier, la soie étant plus ou moins perméables, recevront facilement un apprêt analogue à celui de la toile et par les mêmes procédés.

DU MAT, DU LUSTRE, DU VERNIS.

Nous avons dit que la peinture à la cire comporte trois états différents. Le mat d'abord qui est son état naturel, celui dans lequel elle se trouve et se maintient si on l'abandonne à elle-même ; le lustre qui succède au mat; le vernis qui est son troisième et dernier état.

Le Mat, pour être obtenu parfait, demande dans le travail des précautions et des soins dont un peu d'habitude aura bientôt donné le secret: pour être conservé, il suffit qu'il soit garanti du frottement ou du contact. Si l'on avait à le rétablir sur quelque partie de l'œuvre devenue luisante, on y parviendrait facilement par des retouches légères de la même teinte délayée dans le gluten et l'essence. Car nous ne devons pas oublier que le mat est dans la nature même du procédé, tandis que les écarts tiennent à la main qui opère. Ces retouches materont d'autant mieux ou plus promptement que la peinture sera plus sèche; en général le mat s'établit toujours de plus en plus à mesure de l'évaporation de l'essence.

Le Lustre est l'état intermédiaire de la peinture à la cire; on l'obtient en frottant avec la paume de la main ou avec une laine douce la surface peinte après l'avoir laissée durcir d'elle-même ou avoir hâté sa dessiccation au moyen de la chaleur artificielle employée avec ménagement. Cette opération donne peu de reflet à la peinture, mais elle la garantit des inconvénients du frottement accidentel. La peinture lustrée offre aussi moins de prise à la poussière atmosphérique que celle qui ne l'est pas; elle se nettoye et s'entretient plus facilement.

Le Vernis est pour ainsi dire le complément du procédé. La facilité avec laquelle on donne à la peinture à la cire le brillant et la vigueur de la peinture à l'huile, la rend applicable à tous les usages.

On peut vernir un tableau peint à la cire de différentes façons.

A la cire d'abord, au moyen du lait de cire ou de la cire à l'essence, puis aux résines avec les vernis ordinaires.

Le lait de cire, lorsqu'on veut l'employer comme vernis, s'applique à la surface de la peinture au moyen d'une brosse plate en poil de blaireau; lorsque cette couche est sèche, on lui donne de la transparence par le frottement ou par le feu, de manière à réunir les molécules de la cire en une pellicule

ou couche mince, qui adhère parfaitement à la couleur et la garantit de toute atteinte. La cire, appliquée au moyen de l'essence, produit un effet analogue; on se sert à cet effet de la préparation que nous avons désignée sous le nom de cire pure à l'essence; on l'étend en couche mince sur la peinture parfaitement sèche, et on la frotte avec la paume de la main jusqu'à complète évaporation de l'essence; cette application peut être répétée autant qu'on le juge nécessaire, et ce vernis, qui ne prend jamais de coloration par lui-même, devient de plus en plus solide et beau. On l'applique aussi facilement sur la peinture à l'huile qui se trouve très-bien de son emploi.

Quant au vernis par les résines, le procédé est absolument le même que pour les tableaux à l'huile, mais le choix du vernis est important, dans ce cas, à cause de la difficulté que l'on éprouverait à dévernir une peinture à la cire.

Il faut donc choisir un vernis qui n'ait besoin que d'être nettoyé et non point enlevé en totalité.

Notre vernis fin, dont il sera parlé à l'occasion de la peinture à l'huile, sera parfaitement propre à cet usage.

DU NETTOYAGE DE LA PEINTURE.

Cette opération, toujours délicate, variera dans notre procédé, suivant les différents états de la peinture.

Si la peintnre est mate, il n'y faudra pas toucher; elle pourra tout au plus être légèrement époussetée ou mieux soufflée, pour en chasser la poussière. Si elle est lustrée, on devra l'épousseter d'abord, puis laver la surface avec de l'eau alcoolisée, et y passer de l'eau pure à la suite: on laissera sécher, et l'on rétablira le lustre par un léger frottement.

S'il s'agit d'une peinture vernie à la cire, on opérera comme pour la peinture lustrée, en observant que l'on pourrait ajouter une nouvelle couche de cire dans le cas où l'on jugerait la première insuffisante.

Si la peinture a été vernie aux résines, on pourra se servir

d'une eau légèrement ammoniacale ou savonneuse, laver ensuite avec de l'eau pure, et, la surface étant parfaitement sèche, donner une couche légère de nouveau vernis, pour remplacer celle que le nettoyage aura pu enlever.

DE LA RESTAURATION DE LA PEINTURE.

La peinture à la cire est, de toutes, celle sur laquelle les retouches et les restaurations sont le plus faciles et le plus praticables. Les tons ne changeant pas, la matière même de la peinture ne subissant aucune altération, à toute époque on pourra retoucher, soit pour y changer quelque partie, soit pour réparer quelque avarie, et le faire au ton du tableau, sans avoir à craindre de dégradation ou d'élévation de ton. La surface tout entière de la peinture devra être préalablement nettoyée par les moyens que nous avons indiqués plus haut, afin de se retrouver dans le ton véritable de la peinture, telle que l'artiste l'a conçue et exécutée.

DE LA CAUTÉRISATION

A propos de la peinture dite encaustique.

Nous avons, comme on le voit, séparé complètement la peinture à la cire de la peinture encaustique. Cette dernière qui repose, ainsi que son nom l'indique, sur l'emploi du feu pendant son exécution, a été la seule recommandée par tous les auteurs qui, dans les derniers temps, se sont occupés de l'emploi de la cire dans la peinture; il leur a semblé que cette substance ne pouvait être employée qu'à l'aide du feu; et dans la préoccupation sans doute des procédés de peinture antique, ils n'ont jamais voulu séparer l'une de l'autre. Nous ne nierons pas les services que peut rendre l'emploi du feu comme fondant et comme liant pour les couleurs à la cire. Nous en constaterons même l'utilité en parlant avec quelque détail des circonstances particulières dans lesquelles on peut y avoir recours.

Dans la préparation des murailles, le feu est indispensable

pour fondre la cire et la faire pénétrer dans leur épaisseur; il en est de même, quoiqu'à un moindre degré, pour l'apprêt des toiles que l'on veut imbiber et pénétrer de cire.

Pendant le travail, l'application du feu peut être utile pour hâter l'évaporation des essences et arriver à la dessiccation de la peinture. Si l'on juge à propos d'appliquer le lait de cire comme intermédiaire entre les différentes couches de couleur, le feu seul pourra fondre la cire qui s'interpose ainsi et empêche que le nouveau travail ne nuise à l'ancien. Enfin, si l'on veut vernir au lait de cire, on se servira encore du feu pour fondre les couches de cire qui résultent de son application, et leur donner la transparence qu'elles n'auraient pas sans cette opération.

L'instrument qui sert à cet usage, et que l'on a nommé *cauterium*, est un réchaud plus ou moins grand, dont le foyer est vertical et disposé de manière à ce que les charbons ne puissent pas s'en échapper. Le foyer étant chargé de charbons ardents, on le promène soit à la main, soit au moyen d'un appareil convenable, devant la surface qu'il s'agit de chauffer ou de cautériser.

On comprendra facilement qu'une opération de cette importance ne doit être confiée, surtout lorsqu'il s'agit de peinture artistique, qu'à des mains prudentes et très-exercées, et l'on concevra la répugnance des artistes pour une pratique aussi compromettante.

DE LA PEINTURE MIXTE A CIRE ET HUILE,

DITE DE TAUBENHEIM.

A l'époque des travaux de M. le comte de Caylus sur la peinture encaustique, un artiste étranger, M. le baron de Taubenheim reprit pour son compte l'idée qu'avait émise le savant amateur d'associer l'huile à la cire dans la peinture, afin, disait-il, de mettre au service de l'une les qualités de l'autre, et

de compléter, par cette réunion, des procédés jusqu'alors imparfaits.

M. Fratrel, contemporain et compatriote de M. de Taubenheim, a fait sur ce sujet un livre dans lequel il exalte extraordinairement les mérites de cette innovation. Il donne de longs détails sur les applications qu'il en a faites, mais il oublie complètement de dire comment il a opéré ce mélange, quelle préparation il a fait subir à la cire pour la rendre propre à cet usage, si c'est pure ou mélangée à d'autres substances qu'il l'a employée.

« Cette cire, dit-il, est jaunâtre, elle a la consistance du » beurre, et se mêle à partie égale aux couleurs broyées à » l'huile. »

Là se bornent les renseignements qu'il a cru devoir donner sur le matériel de son procédé. Nous suppléerons facilement et volontiers à son silence, adoptant, comme nous le faisons, la donnée principale de son travail.

En effet, l'idée de réunir la cire à l'huile a dû naturellement venir à ceux qui se sont occupés de peinture à la cire, ne fût-ce que comme complément ou simple extension du procédé. L'analogie de ces deux substances qui se mêlent si facilement l'une à l'autre, a pu donner à penser que leur réunion serait un service à rendre à l'art de la peinture.

Nous le pensons ainsi, et nous n'hésitons pas à recommander aux artistes l'emploi d'un procédé que nous regardons comme utile et bon, moins sans doute que celui à la cire pure, mais de beaucoup préférable à celui à l'huile seule.

Toutefois, en acceptant, comme nous le faisons, le principe qu'a posé, en 1769, M. le baron de Taubenheim, nous ferons au procédé, tel qu'il nous le transmet, une modification fondamentale.

Nous admettons complètement, nous le répétons, l'union de la cire et de l'huile dans la préparation des couleurs. Nous reconnaissons qu'elles se prêtent un mutuel et utile secours,

et que la peinture qui en résulte, tout en restant dans les conditions matérielles propres à la peinture à la cire, celle de mat, particulièrement, y gagne de la solidité et de l'adhérence; mais nous établissons qu'on devra faire, dans l'intérêt de la bonne conservation des couleurs et de la peinture, l'inverse de ce que pratiquait M. de Taubenheim. Au lieu de prendre, comme il le faisait, des couleurs broyées à l'huile pour y mélanger la cire ou ses préparations, on prendra les couleurs broyées à la cire et l'on y mélangera l'huile dans les proportions convenables, telles que nous les établirons plus tard.

On comprendra que les couleurs broyées à la cire et additionnées d'huile, sont dans des conditions toutes différentes de celles broyées à l'huile et additionnées de cire. Les considérations que nous avons fait valoir sur les réactions de l'huile et de la couleur, reçoivent ici leur application la plus immédiate et la plus concluante. Nous n'insisterons pas davantage sur leur importance.

Quant au procédé en lui-même, deux moyens se présentent pour opérer la réunion de la cire et de l'huile : l'un consiste à broyer la couleur dans un gluten huileux, que nous nommerons *Gluten de Taubenheim ;* l'autre, à prendre les couleurs broyées à la cire et les additionner d'une préparation huileuse (le siccatif de Harlem).

Dans l'un et l'autre cas, le maniement et l'emploi des couleurs, le caractère de la peinture et sa conservation seront absolument les mêmes.

Les couleurs broyées pour la peinture à la cire, que l'on voudrait employer à cet usage, pourront être mélangées sur la palette avec le siccatif de Harlem, comme on y mêle le copal et l'élémi à l'essence, ou comme on le mêle lui-même aux couleurs dans la peinture à l'huile.

La proportion commune pourra être environ d'un tiers de siccatif pour les couleurs employées : cette proportion variera

suivant es effets que l'on voudra produire, et pourra être telle en l'élevant que l'on arrive au brillant et à la vigueur de l'huile dans toute leur intensité, tandis qu'au contraire le mat le plus beau et la plus belle uniformité de ton seront réservés aux proportions inférieures.

Plusieurs essais de ce mode nouveau viennent d'être tentés avec un succès complet: M. Jollivet, l'appliquant à la peinture monumentale, a peint sur pierre la chapelle tout entière de Saint-Louis, dans l'église de Saint-Louis-en-l'Ile. Il s'est maintenu rigoureusement dans les conditions de la peinture à la cire, et cette épreuve, si favorable au procédé, a déjà trouvé des imitateurs.

M. Signol vient de terminer sur toile, pour la Chambre des Pairs, un tableau de haut style qui exprime de la manière la plus heureuse et la plus complète, indépendamment du talent de l'artiste, ce que l'on a droit d'attendre du procédé. L'éclat des couleurs, le mat de la surface, la solidité et l'adhérence de la matière, concourent à donner à cette œuvre un aspect et un caractère parfaitement appropriés à sa destination.

Les essais de peinture brillante à cire et huile ne tarderont sans doute pas à se produire; du moins, nous y engagerons de tous nos moyens les artistes qui ont à cœur les progrès de leur art, et nous espérons qu'ils ne feront point défaut à leur honorable mission.

Gluten de Taubenheim.

Ce gluten diffère du gluten élémi employé dans la peinture à la cire par la présence de l'huile qui entre dans sa composition et constitue le procédé; du reste, son aspect, sa consistance, son emploi, sont les mêmes. Les couleurs, broyées à l'avance avec ce gluten, se conservent de la même façon et avec la même facilité. Comme tous les autres, il peut être additionné d'élémi, de copal ou d'essence, au gré de l'artiste et suivant les besoins du travail. L'huile en sa qualité de sub-

stance fixe (non volatile), reste, après l'évaporation des essences, unie à la cire et à l'élémi, et forme avec elles pour la couleur un refuge impénétrable.

DU PROCÉDÉ MIXTE
appliqué à la peinture et à la décoration architecturales, dites de bâtiment.

En terminant cet exposé des diverses applications de la cire à la peinture, nous croyons devoir dire un mot de l'emploi que l'on en peut faire dans la décoration intérieure, soit à tons unis, soit à décor plat, des emplacements qui se rapportent plus particulièrement à la peinture dite de bâtiment, et qui sont du domaine de l'architecture.

La peinture mixte à cire et huile nous paraît être celle qui doit convenir le mieux à cet usage.

Les substances qui la composent conservent dans ce nouvel emploi les qualités qui les distinguent et qui les rendent si précieuses pour la peinture artistique.

Sans doute, ici les matériaux seront plus grossiers et le travail plus commun; mais le principe sera le même et les résultats n'en auront pas moins leur utilité, et dans bien des cas leur intérêt.

La peinture ainsi faite sera mate ou brillante, suivant le besoin; elle pourra être lustrée, ou vernie, à volonté. Toujours elle se conservera fraîche de ton et solide dans son application.

D'ailleurs, la préparation et l'emploi des couleurs seront les mêmes que dans les procédés précédents. Le gluten, fait avec les mêmes substances, mais d'un choix moins beau, afin d'être d'un prix moins élevé, prendra le nom de *Gluten de bâtiment:* il aura pour le compléter le *Siccatif de bâtiment.* Cette préparation se mêlera aux couleurs pendant le travail, pour leur donner du brillant et de la force, lorsqu'on le jugera utile; elle servira aussi à additionner l'essence comme délayant.

Les couleurs les plus communes, broyées dans le *gluten de bâtiment*, se conserveront aussi bien que les plus fines; elles pourront être employées avec la plus grande facilité et sans perte par les ouvriers peintres les moins exercés.

Quant à l'apprêt des murailles ou des boiseries, nous ne donnerons pas d'autre conseil que de les mettre dans un état préparatoire suffisant, par le nettoyage, le dressage, le ponçage et le séchage général au moyen du poêle. Ces choses faites, on appliquera les couches de teinte nécessaires pour imbiber le dessous et assurer le dessus.

Nous ne croyons pas nécessaire de donner de plus longs détails à ce sujet, qui se recommande assez de lui-même à l'intelligence des hommes du métier et à leur savoir-faire.

FIXATIF.

Le fixatif est un liquide volatil, non résineux, qui ne donne au papier ni luisant ni coloration. Il est sans action sur la couleur; appliqué à l'envers des dessins, il les fixe invariablement, quelle que soit la nature du crayon, le fusain même. Selon l'épaisseur ou l'encollage du papier, il faut imbiber plus ou moins profondément en faisant pénétrer la liqueur par le frottement au moyen d'un pinceau plat dit queue de morue; on laisse ensuite le papier sécher de lui-même, ou bien on le présente avec précaution à la chaleur d'un foyer.

TARIF DES PRÉPARATIONS (1).

PEINTURE A LA CIRE.

		fr.	cent.
Gluten Elémi,	en flacons de 500	8	»
— Copal,	— de 250	4	25
— de Paros,	— de 125	2	50
Cire pure a l'essence,	en flacons de 500	6	»
—	— de 250	3	»
—	— de 125	1	50
Elémi a l'essence,	en flacons de 500	12	»
—	— de 250	6	»
—	— de 125	3	»
Copal a l'essence,	en flacons de 500	10	»
—	— de 250	5	»
—	— de 125	2	50
Essence d'aspic rectifiée,	en flacons de 500	4	»
—	— de 250	2	25
—	— de 125	1	25
Huile de cire,	en flacons de 500	18	»
—	— de 250	9	»
—	— de 125	5	»
Lait de cire,	en flacons de 500	3	50
—	— de 250	2	»
—	— de 125	1	25
Cire pure en feuilles,	le kil.	10	»

PEINTURE MIXTE A CIRE ET HUILE.

Gluten de Taubenheim,	en flacons de 500	8	»
—	— de 250	4	25
—	— de 125	2	50
Gluten de batiment,	le kil.		
Siccatif de batiment,	le kil.		

DORURE A LA CIRE.

Mixtion Servais,	en flacons de 500		
—	— de 250		
—	— de 125		

(1) Chez M. Duroziez, pharmacien, rue des Francs-Bourgeois-St.-Michel, 18.

PEINTURE A L'HUILE.

		fr.	cent.
SICCATIF DE HARLEM,	en flacons de 500	8	»
—	— de 250	4	»
—	— de 125	2	»
MIXTION DE RUBENS,	en flacons de 500	8	»
—	— de 250	4	»
—	— de 125	2	»
COPAL A L'HUILE,	en flacons de 500	6	»
—	— de 250	3	»
—	— de 125	1	50
COPAL EN PATE,	en flacons de 500	6	»
—	— de 250	3	50
—	— de 125	2	»
HUILE DE LIN CLAIRCÉE,	en flacons de 500	2	»
—	— de 250	1	»
—	— de 125	»	60
ESS. DE TÉRÉBENTH. RECT.,	en flacons de 500	2	25
—	— de 250	1	20
—	— de 125	»	75
OLIESSE,	en flacons de 500	2	50
—	— de 250	1	50
—	— de 125	1	»
HUILE A BROYER,	en flacons de 500	2	50
—	— de 250	1	50
—	— de 125	1	»
VERNIS FIN A TABLEAUX,	en flacons de 500	6	»
—	— de 250	3	»
—	— de 125	1	50

DESSIN.

FIXATIF,	en flacons de 500	4	»
—	— de 250	2	25
—	— de 125	1	25

GRAVURE.

VERNIS FLUIDE,	en flacons de 500	8	»
—	— de 250	4	»
—	— de 125	2	»

APPENDICE.

Composition pour fixer les dessins, *par* M. DURAND DE MONESTREL. (Brevet 1841.)

Au moyen du baume fixateur des dessins sur papier, quel que soit leur genre, ils sont rendus ineffaçables.

Le pastel et le fusain peuvent, par ce procédé, résister au froissement de la gomme élastique et de la mie de pain roulée. Cette propriété, que n'a aucune des préparations précédemment employées, permet au dessinateur de faire de fortes études au fusain ; elle procure aux paysagistes la facilité de promptes ébauches au pastel ; elle donne aux touristes la faculté de réunir, dans un même album de voyage, dessins et croquis au crayon, pochades au fusain, paysages au pastel, etc., etc., sans crainte que le froissement altère ces ouvrages.

Composition du baume fixateur des dessins.

Huiles essentielles distillées et cire blanche.

La combinaison de ces matières en diverses proportions donne différents produits qui fixent d'autant plus fortement les dessins, que la cire blanche domine dans la composition.

Les essences varient d'odeur et de prix. Le baume fixateur variera donc de valeur, suivant l'essence employée à sa confection.

Le baume préparé à l'essence de rose, et celui préparé à l'essence de térébenthine, auraient les mêmes propriétés, mais seraient, pour les dessinateurs, d'un prix de revient incomparable.

Manière de colorer le baume fixateur, pour donner la teinte grise du papier-Chine ou la teinte jaune des vieux parchemins.

L'imitation de la couleur du papier de Chine se fait, en infusant, dans l'esseuce qui compose le baume, de l'orcanète en plus ou moins forte quantité, suivant qu'on veut obtenir une teinte plus ou moins foncée.

L'imitation du papier jauni par par le temps se fait en employant de la cire jaune commune et les essences de couleur brune, telles que celles de thym, lavande et serpolet.

Procédé pour l'emploi du baume fixateur des dessins.

Pour fixer un dessin, quelle que soit sa composition, il faut soumettre le flacon à une douce chaleur, afin que le baume soit rendu tout-à-fait liquide, chauffer également le papier en le tenant tendu par les extrémités de la feuille.

Imbiber une petite pétale de coton cardé dans le liquide, et s'en servir pour peindre uniformément le verso du papier sur lequel est tracé le dessin (1).

Pour sécher le dessin quand il est ainsi préparé, il suffit de le soumettre, une minute de temps, à l'action du feu, ou quelques minutes à l'air libre.

Procédé pour rendre des tableaux diaphanes, par M. FERRY.

(Brevet 1842.)

Composition.

Colle d'os.	6 parties.
Colle de poisson.	8
Gomme arabique.	6
Sucre.	4
Miel.	6
Eau de fontaine ou de rivière. . .	80

(1) Le baume ainsi appliqué du côté opposé au dessin, pénètre le papier et saisit le crayon qu'il fixe en se séchant.

On mélange avec les couleurs que l'on veut obtenir; il faut réduire l'ensemble d'un cinquième du volume sur un feu vif, le clarifier avec une dissolution de dix parties d'alun, passer au tamis de soie et couler sur des moules.

On fait sécher ensuite à l'air.

Peinture et Dorure sur ciment, par MM. VILCOQ ET DUREUILLE.
(Brevet 1842.)

Le ciment doit avoir été gâché depuis quinze jours et placé dans un lieu sec, et d'un mois à six semaines dans un lieu privé d'air.

Pour s'assurer si le ciment est bon à peindre, il faut verser sur sa surface de l'acide muriatique; le ciment durcira s'il a une dessiccation convenable, et mollira s'il n'est pas assez sec.

Cette épreuve faite, on ponce le ciment avec de l'acide sulfurique et du minium à plusieurs fois différentes, jusqu'à ce qu'il se forme à sa surface une espèce de pâte brune. Il faut laisser sécher, enlever la couche de minium et d'acide au moyen du papier de verre, en évitant de trop frotter; faire une encaustique dont il faut frotter la surface, comme on ferait à un meuble pour le cirer, avec la composition ci-après:

Faire dissoudre de la cire, y mêler un peu de minium, verser environ 10 centigrammes (2 grains) d'alcali volatil sur 50 grammes (12 gros) de cire; frotter.

Ainsi préparé, le ciment peut recevoir toutes couleurs au vernis gras, et même la dorure.

Le même procédé peut s'appliquer à la sculpture; seulement il faut baigner les surfaces, et les laisser ainsi quarante minutes avec l'acide sulfurique, essuyer et laver; laisser sécher; recommencer avec l'acide sulfurique et le minium; laisser ainsi sécher jusqu'à ce que le minium tombe de lui-même; brosser; broyer du soufre en poudre avec du vernis gras, et le délayer jusqu'à consistance de peinture ordinaire. On peut colorer cette préparation avec des couleurs minérales.

Les blancs, sur cet apprêt, peuvent s'employer à l'essence.

De l'emploi du ciment.

On peut employer le ciment avec des sables de la plaine, pour remplacer les sables de rivière, en y mêlant également de la sciure de pierre de Saint-Leu, de grès, de meulière, etc.

La coloration des ciments, avant leur emploi, s'obtient en broyant à l'eau chaude des couleurs minérales, et en y mêlant quelquefois un peu d'alun. L'eau chaude n'est indiquée ici que comme moyen d'activer davantage la prise du ciment.

Dessins sur ivoire et sur os, par MM. Henri père et fils, *à Châtellerault (Vienne).* — 1838.

La marqueterie et les incrustations présentaient un long et difficile travail dans l'emploi de l'ivoire et de l'os; et, quoique bien fait, il laissait encore beaucoup à désirer.

L'ivoire et l'os renferment de belles propriétés, et on s'en sert pour embellir la majeure partie des meubles et objets de luxe et de haut prix; mais, si on ne s'en est servi jusqu'à ce jour que pour présenter des effets d'architecture et gros dessins, je ne dois pas craindre ici de mettre au jour ma découverte, qui ajoute un grand prix à la propriété de ces deux matières.

Procédé.

Pour imiter la marqueterie sur ivoire et sur os, on commence par bien nettoyer avec de la craie les objets à dessiner; ensuite on dessine avec une composition grasse, faite avec de la gomme laque en écaille, de la cire, du savon et du noir léger, lequel ne sert qu'à donner la couleur qui protège le travail dans toutes les parties et petits détails.

Proportions de la composition.

1° Gomme laque.	6	parties.
2° Cire vierge.	10	—



3° Savon.	10	parties.
4° Noir.	3	—

Le tout fondu et mêlé ensemble.

Ces objets, fondus ensemble et par ordre comme ci-dessus, forment une pâte qu'on laisse refroidir, pour être, quand on veut en faire usage, délayée avec de l'eau pure ; pour la délayer plus promptement, on se sert d'une soucoupe mise sur la cendre chaude, ou sur une chandelle allumée.

Avec cette composition, rendue liquide, on dessine en masse, sur l'ivoire ou sur l'os, les objets ou figures que l'on veut obtenir, et ensuite, à l'aide d'une pointe sèche, on donne dans la masse du dessin toutes les ombres voulues; mais on ne se sert de la pointe sèche que quand la composition (corps gras) est bien sèche.

Procédé pour la teinte.

Pour donner la teinte aux objets dessinés, il suffit de les mettre dans un bain composé comme ci-dessus, et de ne les y laisser que le temps nécessaire pour obtenir un beau noir, et distinguer facilement toutes les parties du dessin. Quand les objets sont sortis du bain et bien secs, on les finit en les frottant avec un chiffon de toile usée.

Proportions du bain.

Eau pure.	3	litres.
Noix de galles.	500	grammes.
Couperose.	190	grammes.

J'ai jugé que l'encre de Guyot obtenait un résultat préférable.

TABLE

DU MANUEL DE MINIATURE

ET DE GOUACHE.

Le goût et l'étude des beaux-arts, de la peinture en particulier, sont trop généralement répandus aujourd'hui, pour qu'il soit nécessaire d'insérer ici un vocabulaire spécial de leur langue.

Cette table pourra remplir en partie ce but, en donnant l'explication ou la synonymie de quelques termes et de quelques phrases dont l'acception ou le sens pourraient laisser des doutes soit au mot même, soit en renvoyant aux divers passages du texte propres à l'expliquer.

A

Abricots, p. 176.

Absorber. Se dit du papier qui, n'étant pas ou assez sec, ou assez collé, happe les couleurs, et ne permet pas de les étendre.

Accessoires, 128. Ainsi que l'étymologie l'indique, ils concourent à l'ensemble sans être spécialement caractéristiques comme les attributs. Des glaces, des plafonds, un parquet de marbre, sont des accessoires. Mais une plume, un compas, une harpe sont des attributs.

Accidents. C'est ainsi qu'on nomme les jours occasionés par une lumière autre que la principale.

Accuser. C'est indiquer les contours cachés, en prononçant les plis qui les recouvrent. On dit aussi accuser, pour signifier qu'on arrête un trait ou un contour par une touche plus prononcée, plus sentie. — L'excès conduit à la sécheresse.

Adoucir les contours. C'est proprement les passer, les fondre avec l'objet qui leur sert de champ, de manière à ce qu'ils ne tranchent pas sèchement. Voyez *Fondre*.

Affaiblir. On affaiblit à l'aide du grattoir. p. 75.

Agencement, Agencer, Agencé. Se dit de la manière dont les draperies sont disposées, et de l'arrangement de leurs plis.

Air. On donne de l'air à un portrait, non-seulement en laissant suffisamment d'espace autour de la tête, mais encore en peignant le fond de tons vaporeux, et en affaiblissant les teintes trop vigoureuses ou trop franches, par des glacis où le bleu domine.

Airs. On dit aussi de beaux airs de tête, en parlant du caractère et de l'expression des portraits.

Album (mot à mot) blanc (papier). Introduction, p. 21. — Les album pittoresques succèdent aux album littéraires. — On fait des album en papier blanc et de teinte. — Les papiers français de Wise, et les papiers anglais Whatman, ainsi que le papier torchon ou demi-torchon, sont préférables aux autres.

Althœa, p. 168.

Alun. Une eau saturée d'alun sert à aluner les parties du papier grattées qui semblent disposées à boire ou absorber les couleurs. — On dissout à chaud l'alun pulvérisé; mais on ne mouille le papier que lorsque l'eau alunée est refroidie.

Anémones hépatiques, p. 169.

Animaux, p. 148.

Ante, Ente, voy. *Hampe*, p. 52.

Antipathie. L'antipathie de quelques couleurs produit, après le mélange, des tons louches ou faux. — Le blanc a de l'antipathie avec le jaune et les terres; le vermillon avec les bleus.

Apprêt, voy. *Impression*.

Aquarelle (lavis perfectionné). Introduction, p. 20. Ce mot moderne indique que l'eau est le mobile des couleurs, Leçon X, p. 150, et Leçon XI, p. 160.

B

le travail des carnations constitue la véritable différence entre la miniature et la gouache.

Blason, p. 191.

Bluet, p. 169.

Boire. Le papier collé ou le vélin blanchi à la chaux sont sujets à boire, c'est-à-dire à happer la couleur, trop vite pour qu'on puisse l'étendre. Voyez *Collage*.

Bois, *Charpente*, p. 146.

Boîte ou pupitre de miniature, p. 61 (*Pl.* I, *fig.* 13). — Il faut en garnir le tiroir de tous les objets nécessaires, tels que canifs, colle à bouche, poudre de pierre ponce; ovales de verre, estompes, crayons de Conté, de Brookman et de Fichtenberg; une équerre, un compas, une règle, un calepin, du fusain, etc. — *Boîte* d'aquarelle, p. 159.

Bordure, *Cadre*, p. 62. On doit préférer aux cadres de bois noirci ou d'ébène, les bordures dorées ovales-carrées, ou celles en bois de citronnier qui sont, à la vérité, beaucoup plus chères.

Bouche, p. 85.

Boueux. Le travail devient boueux et sans fraîcheur lorsqu'on pointille sur un endroit, assez longtemps pour délayer les dessous.

Bras, p. 87.

Brique, p. 147. — On appelle aussi carnations briques, celles dont les ombres semblent faites seulement avec des terres rouges, plus foncées que le ton local.

Broderies d'or et d'argent, p. 125.

Broiement des couleurs, p. 45.

Brosser. C'est étendre la couleur à l'aide d'un pinceau bien fourni et de forme carrée. On brosse l'ébauche des carnations et celle des fonds et des étoffes. Ce travail donne de la transparence aux dessous, par l'inégalité de la couche.

Broussailles, p. 142, et *Gouache*, p. 180.

Broyon, p. 48 (*Pl.* I, *fig.* 6), petite molette de cristal ou

aussi tête de caractère, celle qui exprime une passion violente.

Caricature, voyez *Charge*.

Carnations, *Chairs*. On désigne ainsi les parties d'une figure ; le mot chairs s'applique plus spécialement aux mains ou aux parties du corps.

Carnations en général, p. 77. — Teintes locales, p. 78. — Ombres, *ibid.* — Demi-teintes, p. 79. — Clairs, lumières, *ibid.* — Reflets, p. 80. — Carnations à l'aquarelle, p. 155.

Carreaux. La réduction aux carreaux s'appelle craticuler, de l'italien *craticola* : grillage, treillis.

Carton de Bristol. S'il n'exige pas la tension comme le papier, sur un stirator, il a le désavantage de donner un coup-d'œil sec à l'ouvrage, et de se bosser quelquefois. — On en trouve aujourd'hui en feuilles, avec une bordure composée d'ornements, de rinceaux et de rosaces, qui est moulée dans la pâte, ou pour mieux dire frappée au timbre sec. — Cartons tendus, p. 153.

Cerises, p. 177.

Châles, p. 117.

Chaleur, *Chaud*. Se dit des couleurs jaunes ou rouges qui fournissent des tons transparents et vigoureux. L'ocre jaune, l'ocre de rue, les rouges mars et la terre de Sienne, sont des couleurs chaudes.

Champ. A proprement parler, c'est le champ d'un portrait ; néanmoins, par la suppression du trait en peinture, tous les objets se servent mutuellement de champ. — On a nommé champs (p. 54, 152, 162 et 180), les matières sur lesquelles on peut peindre en miniature, à l'aquarelle et à la gouache. — Outre le bois, le vélin, la toile, etc., on peut encore peindre sur le carton de Bristol.

Chapeaux de paille, p. 120. — On doit appliquer aux chapeaux d'étoffes ce que l'on dit de celles dont ils sont faits.

Charge, *Charger*. On charge un portrait en outrant certains

Le papier à taille-douce, imbibé de cet apprêt, devient propre à recevoir le coloriage.

Quant au papier à dessin (que les procédés mécaniques ne fournissent qu'imparfaits), si, quoique fort et bruyant au tact, il pouvait absorber ou happer inégalement la couleur, il suffirait alors d'imbiber sa surface à l'aide d'une éponge remplie d'eau propre, ou légèrement saturée de savon blanc.

Colle à bouche. C'est un des objets usuels que doit contenir le pupitre de l'artiste.

Colle de gants, de parchemin, p. 151. — Gouache, p. 182.

Colorer. C'est peindre, modeler par la couleur.

Colorier. C'est plus particulièrement enluminer un dessin mis à l'effet, ou bien une estampe déjà modelée par des ombres (Voyez *Enluminure*).

Coloris. C'est le résultat de l'emploi des couleurs. Le coloris peut être fin, brillant, cru, lourd ou papillotant. (Voyez *Clair-obscur.*)

Compas. Michel-Ange disait que le compas devait être dans les yeux, pour exprimer que la justesse du coup-d'œil est préférable à l'emploi des instruments.

Compas de proportion, — de réduction. Ils offrent plus ou moins de difficultés; mais ces moyens de réduire s'appliquent plutôt à la topographie ou à la réduction des épures d'architecture qu'à celle d'un portrait.

Composer, Composition. Résultat de l'invention d'un tout, et de la disposition des objets groupés.

Conserver, Réserver, Epargner, Ménager. Se dit, en miniature et à gouache, des clairs qu'on a évité de couvrir, et sur lesquels on laisse l'ivoire ou le papier à nu.

Contours. Il y en a de deux espèces: les contours linéaires, tels que ceux d'un profil, doivent être coulants; les contours d'effet, comme ceux dont le trait est remplacé par le coloris et le modelé, sont moins faciles à définir, puisqu'ils résultent principalement des oppositions de couleurs ou d'effets.



Coups de force. Endroits du trait plus appuyés du côté de l'ombre, et principalement dans les creux et dans les angles. — Comme les rehauts dans la peinture, ils ne se font qu'en dernier.

Couteau, p. 45. — Il peut quelquefois remplacer le grattoir.

Crayons. Les stylets peuvent, sur l'ivoire, le parchemin et le papier plâtré, remplacer les mines de plomb française et anglaise. — Les crayons de couleur sont nommés pastels, parce qu'ils sont faits d'une pâte colorée, plus ou moins gommée.

Crayons (Dessins aux trois). — Introduction, p. 19. — Ils s'exécutaient sur le papier teinté ; le crayon noir servait aux ombres, la sanguine aux carnations, et le blanc de craie aux rehauts.

Crayons de graphite ou *de mine.* (Voyez ce dernier mot.) — La mine de Keswik, qui fournissait à la fabrication des crayons anglais, est, dit-on, épuisée. Ceux de M. Fichtenberg, à Paris, les remplacent avec succès.

Crêpes, p. 113.

Creux. Endroits où les reflets ne pénètrent pas.

Crocade, p. 186.

Croquer, Croquis, p. 64, 154 et 163. C'est le premier jet du crayon pour saisir les traits de la physionomie : autant les croquis exigent d'esprit et de feu, autant il faut y revenir avec sang-froid pour les épurer. — On doit n'employer que des crayons tendres et faciles à manier, sans quoi l'on s'exposerait à se voir arrêté à chaque trait, et ces entraves nuiraient au travail.

Cru, Crudité. Un objet cru de ton est souvent faux, parce u'il rompt l'harmonie générale et sent la palette. C'est un es écueils de la gouache.

D.

Dahlia, p. 170.

Danse macabre. Sujet favori des anciens miniaturistes. Introd., p. 13.

Décalquer. Voyez *Calquer.*

Décanter. C'est extraire l'eau qui a servi à laver une couleur du vase où elle a reposé, soit par inclinaison, soit à l'aide de l'éponge ou du syphon ou bande de laine, dont un bout trempe dans ce vase, et l'autre dans le bassin propre à recevoir l'eau qu'on veut remplacer.

Dégrader, Dégradation. Ces mots indiquent la fusion graduelle d'un ton jusque dans la lumière.

Délaiement, p. 49. Précautions à prendre pour ne pas salir les teintes, *ibid.*, et gouache, p. 187.

Demi-teintes. Tons intermédiaires entre l'ombre et la lumière. — Elles doivent avoir beaucoup de finesse, ne pas se fondre assez loin, dans les clairs, pour en ternir l'éclat, et, dans les ombres, pour en diminuer la vigueur.

Dentelles, p. 110.

Dessin de la figure. On devra consulter les ouvrages primitifs et spéciaux, tels que ceux de J. Cousin, de R. de Piles (sous le nom de le Tortebat), ou le *Manuel du Dessinateur,* qui fait partie de l'*Encyclopédie-Roret.*

Dessin, Copie. Leçon III, p. 63.

Dessin d'après nature, Leçon IV, p. 67, 154 et 186.

Dessin aux trois crayons. Voyez *Crayons.*

Dessins lavés. Voyez ce dernier mot plus bas.

Dessous. Nom donné aux teintes d'ébauche, surtout dans les ombres.

Détacher. On détache un objet en clair ou en ombre ; un objet se détache sur un autre par l'opposition de forme et de ton.

Détails, détailler. On doit ne s'occuper des détails qu'en finissant, et ne détailler que dans les objets les plus rapprochés ; l'exécution des fonds demande à être traitée vaguement, sans quoi elle les ferait avancer. *Gouache*, p. 191.

Détrempe. Introduction, p. 5. — Voyez aussi *Gouache* p. 180.

Diagraphe, p. 186.

Draper. C'est revêtir les figures d'étoffes, après en avoir massé le nu au crayon.

Draperies. Considérations générales. Leçon VII, p. 106. Il faut éviter avec soin de multiplier leurs plis sur de grandes parties éclairées dont ils rompraient les contours.

Draperies à l'aquarelle, p. 156. — *Gouache*, p. 187.

Draps, p. 118. — *Bleu*, *id.* — *Noir*, p. 119, etc.

E.

Eau gommée. Sa composition, p. 43. — Gommage des couleurs, p. 44. — Dans le choix de la gomme, il faut préférer la plus blanche et ne jamais l'acheter pulvérisée, parce que la plus jaune donne également une poudre blanche, et que l'eau préparée prend ensuite une teinte jaunâtre.

Eaux, p. 138.

Ebauche des carnations en général, p. 70. — *Des fonds*, p. 71. — *Des étoffes*, p. 72. — Composition la plus ordinaire des teintes d'ébauche de carnations, *id.* et suiv. — *Du Paysage*, p. 136, *des fleurs*, p. 167, et *Gouache*, p. 186.

Eclat. Il résulte moins du brillant des couleurs à l'état naturel, que des oppositions et des contrastes.

Effaçage. Outre les procédés du grattoir, de la pointe et du pinceau, décrits p. 53, on peut encore employer, s'il s'agit d'un espace moins resserré, un carton mince ou carte découpée à jour, de manière à ne laisser à découvert que l'endroit à effacer, sur lequel alors on appuie une petite éponge légèrement mouillée.

Effets. On appelle ainsi la disposition de la lumière répandue ou ménagée habilement.

Emboire (s'). La couleur s'emboit sur une surface spongieuse ou mal collée.

Encollage. Voyez *Collage*.

Enlumineurs (illuminatores). C'est ainsi qu'on nommait autrefois les peintres qui exécutaient, sur leurs propres dessins et d'après leur génie, les miniatures des manuscrits. *Voyez* la note page 7. Ce mot a changé d'acception, depuis qu'on s'en sert pour désigner le simple coloriage des gravures.

Enluminure. C'est dans le *Manuel du Colorieur*, faisant partie de l'*Encyclopédie-Roret*, qu'on trouvera décrits les divers procédés d'enluminure. Une manière qui jouit de quelque vogue, consiste à vernir l'estampe quelle qu'elle soit, mais de préférence sur un papier mince, avec un mélange de six parties d'huile de térébenthine, d'une partie de mastic choisi, de verre pilé, et de trois parties de térébenthine choisie. On fixe alors perpendiculairement l'estampe au jour, et l'on peint au revers avec des couleurs délayées à l'huile, en ayant soin de commencer par les rehauts, les devants, en un mot, en sens inverse de la peinture à l'huile. Lorsque l'ouvrage est sec, on recouvre le revers d'un papier noir, et l'on vernit de nouveau le côté gravé d'un beau vernis blanc.

Les procédés consistant à fixer le noir d'une estampe sur des feuilles d'un bois tendre ou sur un verre, à l'aide de la térébenthine de Venise, et que l'on trouve décrits très au long dans une brochure intitulée *Le Moyen de devenir Peintre en vingt-quatre heures*, peuvent amuser quelques instants des personnes auxquelles la peinture est étrangère, mais ils ne formeront jamais d'artistes; et c'est dans un ouvrage spécial, comme celui de Valentin Bolten, publié en 1562, 1630, 1675, 1680, qu'on devrait les réunir.

Ensemble. On dit qu'une tête n'est pas d'ensemble, lorsque les lignes des principaux traits de la figure ne sont pas parallèles entre elles.

Epargner, voyez *Conserver*.

Epurer le trait. On épure le trait avec un crayon plus

ferme que celui qui a servi au croquis, et même avec une teinte légère au pinceau.

Esquisse. Se dit plus particulièrement de l'ébauche faite au pinceau, quoiqu'il soit souvent synonyme d'ébauche. *Voyez* ce mot.

Estompe. Rouleau de peau, de liège ou de papier, taillé en cône allongé.

Estomper (s'). On dit aussi qu'un dessin au crayon ou un pastel s'estompe, lorsque le frottement en a fondu les traits ou mêlé le travail.

Eteindre. On éteint, à l'aide de glacis, des lumières trop vives, des reflets trop clairs, des couleurs trop brillantes.

Etoffes, voyez *Draperies*, p. 106.

Etoffes blanches et transparentes, p. 110.

Expression de la physionomie, voyez *Caractère.*

Extrémités. On désigne par ce mot les mains et les pieds : les extrémités demandent beaucoup d'étude du dessin et des soins.

F.

Fabriques, p. 145. — Il faut de préférence les placer sur une ligne parallèle à celle de l'horizon, pour qu'elles ne rompent pas le coup-d'œil par des vues d'angle souvent défavorables.

Faires, p. 73. — *Pointillé*, son emploi, ses inconvénients, *id.* — *Haché.* Généralement adopté ; ses avantages, p. 74. — *Flou.* Faire fin de ton et moelleux ; il est contraire au faire dur et sec.

Feu, p. 147. — Pour donner plus de brillant au feu, il faut l'environner de tons sombres et vigoureux, dont l'opposition le fait valoir.

Feuilles, p. 165.

Feuilles mortes, p. 144.

Figure. Parties de la figure, p. 81. — Il a paru peu utile

ou à contre-jour, lorsque la lumière du portrait ne vient pas du même côté que celle du dehors. Voyez au mot *Accidents.*

L.

Lâché. Excès du faire large. Voyez ce mot.

Laine (étoffes de), p. 117.

Laine blanche, p. 118.

Laques de garance. MM. Robiquet et Colin se sont aussi occupés de leur perfectionnement. — On cite encore celles que M. Robert, peintre de la manufacture royale de Sèvres, a perfectionnées. Il les subdivise en cinq numéros : laque rose, laque foncée, aussi riche de ton que le carmin, laque brun-rouge, laque brun-Cassel et laque garance-bitume. Il s'est encore occupé des laques jaunes de gaude. — Ces couleurs, préparées pour l'huile, et en poudre pour les autres manières de peindre, se trouvent chez M. Ange Ottoz, marchand de couleurs, rue de la Michaudière n° 2.

Large (touche, faire). Une longue pratique doit seule donner assez de hardiesse pour opérer largement, c'est-à-dire par touches ou hachures larges. — La prétention au faire large et à la facilité dégénère en chic et en manière.

Laurier-rose, p. 171.

Laver. C'est coucher uniment des teintes très-abondantes d'eau, à l'aide d'un pinceau assez long et faisant la pointe.

Lavés (dessins). Introduction, p. 17. — Dessins exécutés avec une seule couleur, ou quelquefois rehaussés de blanc. — La sépia est aujourd'hui préférée au bistre (peu solide), à l'indigo et à l'encre de Chine (un peu froide) qu'on employait autrefois.

Lavis. Dessin exécuté par des teintes plates de diverses couleurs, sur le papier. Introduction, p. 18. — Peintres qui l'ont traité. — L'aquarelle est un lavis perfectionné, 18.

Légende dorée. Introduction, p. 9.

Lilas, p. 171.

Lis, *ibid.*

Locales (teintes). Couleurs propres à chaque objet.

Lointains (fonds), p. 137. Ils doivent participer de la couleur de l'horizon, et être peints vaguement et avec fraîcheur, mais sans trop d'éclat et de détail. — Gouache, p. 189.

Louches (tons). On nomme ainsi des teintes formées du mélange de couleurs ennemies, ou simplement les dégradations d'une couleur qui sont peu nettes; les tons louches manquent de franchise.

Loupe, p. 60 et 131.

Lumières, p. 79. Synonyme de Clairs. Les lumières de la figure doivent l'emporter sur celles des autres parties du portrait. — Dans une composition, les lumières suivent la même progression que les ombres, elles sont plus intenses et plus brillantes sur les devants; elles diminuent d'éclat en s'enfonçant vers l'horizon.

M.

Mains, p. 88. Le dessin et le faire des mains trahissent ordinairement la faiblesse d'un commençant.

Manier. On dit, bien manier le pinceau, pour exprimer un faire facile et large.

Manière, Maniéré (faire). C'est le résultat du prétentieux et du peu de naturel dans la pose du modèle, ou bien dans le goût de dessin de l'artiste.

Manuscrits, ornés de miniatures. Introduct. p. 6 à 14.

Pour être utile aux beaux-arts, l'exploration des manuscrits à vignettes, en France, a cessé d'être le privilège d'une certaine classe de littérateurs; les artistes et les connaisseurs seront appelés à leur tour. Introduction, p. 12.

Mars (couleurs). Introduction, p. 22 et 28. — Oxides de fer dus à M. Cossard, artiste et fabricant de couleurs, et à M. Colcomb, chimiste distingué. — Ces couleurs ont reçu le nom de Mars que portait le fer (dont on les tire) dans les anciens ouvrages de chimie.

Masser. Se dit de la préparation par touches larges des groupes ou touffes de feuillages des arbres.

Ménager les lumières. C'est, en miniature, ne pas couvrir la place de l'ivoire qu'elles doivent occuper. Ce terme est synonyme de réserver.

Menton, p. 86. — Dans les portraits de femme, sa partie inférieure est vivement reflétée par la poitrine, si des parures ou des étoffes légères n'en voilent pas la carnation.

Méplats. Petites surfaces plus ou moins bombées qu'offrent les tournants des carnations, et qu'on parvient à imiter, jusqu'à un certain point, par le faire haché et le maniement du pinceau. — Greuze est un excellent guide à cet égard.

Métagraphie. C'est le nom qu'on donne à un procédé de décalque remis de mode. Ce transport des gravures ou des lithographies sur des bois tendres tels que le sapin, le mélèze, qui peuvent ensuite être coloriées à l'huile par des personnes qui ne savent pas dessiner, s'opère par des procédés analogues à ceux de l'enluminure, et dont les préparations se trouvent chez les marchands de couleurs.

Meubles, p. 127.

Mine. Nom qu'on donne par abréviation aux capucines ou crayons de graphite de plomb. Aux Probatum ont succédé les mines de Conté et de Brookman, et récemment celles apportées d'Allemagne par des Juifs, et qui sont ajustées dans des cylindres de bois blanc ou noirci; mais les meilleures sont sans contredit celles de M. Fichtenberg à Paris, qui exploite le minerai de Briançon, et le classe sous cinq degrés: *tendre*, *très-tendre* (TT), *moyen*, *dur*, *très-dur*.

Les mines de Brookman ont aussi des marques distinctives de leur fermeté et de leur couleur.

La plus usitée est le HB, le F plus ferme, le B et le BB analogues au n° 2 de Conté, sont plus noirs, et servent à estomper. Le H et le HH sont trop durs pour servir à d'autres des-

sins qu'à ceux de l'architecture et de la topographie exécutés sur de forts papiers. Il y a beaucoup de contrefaçons.

Miniature (Livres élémentaires sur la). Introduction, p. 23 et suiv. — Voici, dans l'ordre chronologique, l'indication des auteurs de traités spéciaux sur la Miniature, la Gouache et l'Aquarelle.

La Fontaine, 1679. — Ballard, 1686 et nombre de fois. — Mlle Perrot, 1686. — Ferrand, 1732. — Mayol, 1771. — Le Pileur d'Apligny, 1779. — Violet, 1788. (en allemand 1793.) — M. Hassel, 1809. — M. Bachelier, 1814. — M. Cloquet, 1817. — M. Mélignan, 1818. — M. Mansion, 1823. — M. Smith, 1826. — Ce Manuel, 1827. — M. Jarle, 1828. — Mme Gastal-Læderich, 1828. — M. De L. (à Lille). 1829. — M. Duménil, 1829. — Ce Manuel, 2e édition, 1830. — M. Parsey (Londres, 1831.) — M. Vander-Burch, 1835. — Ce Manuel, 3e édition, 1835. — Ce Manuel, 4e édition, 1845.— Quant à Bosse, Bremery, Boutet, de La Voye-Mignot et Mlle Fouquet, ils sont cités comme pouvant être les auteurs de l'*École de Miniature*, ouvrage souvent réimprimé soit textuellement, soit avec des additions.

Miniaturistes (manière d'exécuter des anciens). Introduction, p. 9. Miniaturistes français, p. 15. On trouve une liste assez complète des premiers miniaturistes connus, dans le tome IX du *Traité de Peinture* de M. de Montabert, Paris, 1829. — Les miniaturistes habiles de notre siècle sont trop nombreux pour les citer ici.

Modèle (Pose du), p. 67. *Modèle*. Ce mot est aujourd'hui consacré à l'étude d'après nature.

Modeler. Terme emprunté à la sculpture, pour exprimer l'imitation par le clair-obscur, du relief des objets, et surtout des chairs.

Molette, p. 45 (*Pl.* I, *fig.* 2). — Elle peut être aussi de porphyre ou d'agate.

Mousselines, p. 110.

Moustaches, p. 91.

N.

O.

P.

Paillon. On l'emploie à doubler l'ivoire sur lequel on veut peindre, soit en totalité, soit dans quelques parties seulement, comme sous les carnations, p. 57.

Palettes. Leur forme, leur dimension, p. 45. — On en trouve aussi en fer-blanc chez les marchands de couleurs, susceptibles d'être exposées au feu, elles permettent d'entretenir la fluidité des mélanges faits avec la colle de gants, qui peuvent s'être figés.

Palettes à recouvrement, p. 46 (*Pl.* I, *fig.* 14).

Palette de chairs, p. 46. (*Pl.* I, *fig.* 3 et 4.) Palette de M. Augustin, p. 47, de M. Saint, *ibid.*, de M. Mansion, *ibid.* — M. Parsey, auteur d'un ouvrage sur la miniature (en anglais) propose la palette suivante : Brun Vandyck ; — Rouge indien ; — Brun de garance ; — Indigo ; — Rouge de Venise ; — Rouge intense ; — Laque de garance ; — Vermillon ; — Sépia ; — Jaune indien.

Palette de gouache auxiliaire ou de fonds, p. 95 (*Pl.* I, *fig.* 15 et 16.) — Pour le paysage, p. 182 (*Pl.* I, *fig.* 17 et 18.)

Pantographe, *Singe de Buchotte.* On en trouve la description dans le *Manuel du Dessinateur* de M. Perrot, faisant partie de l'*Encyclopédie-Roret.* (*Pl.* V, *fig.* 2.)

Papier (choix du), p. 54.—pour l'aquarelle, p. 152, — pour la gouache, p. 184. Les artistes emploient aussi des papiers à bordures gauffrées, dont quelques-unes, offrant des ornements de bon goût, et encadrant d'une manière agréable le dessin, ont mérité l'accueil de la mode.

Papier-gélatine. C'est le vrai nom que devrait porter le papier-glace.

Papier-glace, *Papier végétal.* Ils servent à calquer. Tous deux sont de beaucoup préférables au papier verni ou huilé. On ajoute à leur transparence au moyen de la gomme ou de la colle de gants dissoutes.

ou d'argent, s'ils ne sont pas montés dans un tuyau de plume de cygne; il y en a aussi de plats pour les ciels d'aquarelle et de gouache d'un à trois doigts de largeur ; —de martre, p. 49; — de petit-gris, *ibid.* — On en peut faire aussi de chat d'Angora ou de poil de chameau. — Leur choix, p. 50. — Leur réforme, *ibid.* ; — pour l'aquarelle, p. 151 ; — pour la gouache, p. 184. — Leur réparation, p. 50. (*Pl.* I, *fig.* 9.)

Plumes, p. 123. — Pour le dessin, p. 153.

Pochade. On nomme pochade une esquisse coloriée librement.

Pocher. C'est déposer la couleur abondante avec le pinceau, sans exercer le plus léger frottement, surtout pour les glacis.

Pointes, p. 54. — Il faut encore se munir d'une pointe non coupante, c'est-à-dire adoucie en la faisant tourner sur verre, pour décalquer au trait.

Poitrine, p. 87. — Les demi-teintes nombreuses et fines de la poitrine sont de la plus grande difficulté à rendre.

Poncer, Poncis. Introduction, p. 4. C'est piquer les traits d'un dessin ou d'une estampe, et faire tamiser au travers ces piqûres de la poudre de charbon ou de papier contenue dans un tampon de mousseline; ce moyen de calquer est facile, lorsqu'on ne tient pas à la conservation du modèle. — En pulvérisant un mélange de résine et de noir de fumée, on obtient une poudre qui se fixe à l'aide d'une chaleur tempérée. Ce procédé évite la peine de repasser le trait, qui se trouve fixé. Le poncis n'est guère employé que pour les ouvrages d'une certaine dimension, tels que les tapisseries, la fresque et les décors.

Portrait. « Quatre choses sont essentielles pour la ressemblance : 1° la physionomie, ou, pour mieux dire, le caractère ; 2° le coloris ; 3° l'attitude ; 4° les ajustements. » (De Piles). — Un portrait peut être en buste (sans mains), à mi-corps (avec les mains), ou en pied.

Portrait à l'aquarelle, Leçon X, p. 150.

Renoncules. p. 174.

Repentir. C'est ainsi qu'on nomme la trace d'un trait corrigé qui perce au travers des travaux qu'on lui a superposés.

Repiquer. Se dit principalement de la retouche des ombres les plus vigoureuses et de celle des creux.

Repoussoir. En paysage, on nomme repoussoir une terrasse de devant très-ombrée. — On appelle aussi botte noire ou secrète, ces mêmes terrasses surmontées d'un tronc d'arbre, qu'on emploie moins exclusivement aujourd'hui, et dont la silhouette, rappelant la forme de cette chaussure, en a reçu le nom. — Gouache, p. 190.

Réserver, voyez Conserver, Ménager. — On appelle réserve en aquarelle, un mélange de blanc et d'essence de térébenthine dont on touche les endroits qui doivent rester en blanc ou en clair, sur des fonds ombrés.

Retouches. — Gouache, p. 181.

Rochers, p. 139.

Rompre. C'est adoucir un ton cru en le glaçant ; un mélange binaire, par l'addition d'une troisième couleur.

Roses, p. 174.

Rubans, p. 111.

Rubriques, p. 7.

S.

Sacrifier. C'est ombrer ou foncer quelques parties pour en faire briller d'autres. — Dans un portrait, tout l'ajustement et les accessoires doivent être plus ou moins sacrifiés à la tête.

Sali, *Salir.* On court risque de salir les teintes en les couchant trop promptement l'une sur l'autre, ou en introduisant des bruns ou des rouges dans les mélanges bleuâtres que l'on veut éteindre.

Sanguine ou ocre rouge. La friabilité de cette ocre a causé la perte de la plupart des dessins du dernier siècle.

Satins, p. 111. Jaune, p. 112. — Rouge, *ibid.* — Bleu, p. 113.

Svelte. Dans les portraits de femme, il faut viser au svelte, en faisant le trait, afin d'éviter un goût lourd de forme et court de proportion.

T.

Table méthodique, p. 349.

Tablettes de couleur. Celles de Newmann sont contrefaites avec assez de perfection, pour que le choix soit indifférent. Au reste, quelques couleurs françaises sont supérieures à celles de Londres, telles sont: l'outremer, le bleu de Prusse, le carmin, etc.

Taffetas de diverses couleurs, p. 111.

Taille-crayon. C'est un appareil fort ingénieux, à l'aide duquel on taille les différents crayons bien plus facilement et plus sûrement qu'avec le canif. On le trouve chez Binant.

Tapis, p. 128.

Tâter le trait, p. 69. C'est le chercher avec un crayon tendre.

Tâtonner. Exécuter avec timidité, hésitation. Il faut, avant de colorer, bien arrêter son trait, sans quoi l'on s'exposerait à tâtonner sans cesse, en peignant.

Teintes locales, *Demi-Teintes* des carnations, voyez p. 78, 79.

Teinte courte. Celle qui est trop peu abondante ou trop épaisse pour couvrir en entier l'objet ou l'espace à colorer.

Teinte plate. On nomme teinte plate une teinte unie qu'on n'adoucit pas sur les bords; ces teintes sont plus spécialement destinées aux objets à surface plane et parallèle à la base du cadre.

Teinte neutre, p. 40. Couleur composée avec laquelle on ébauche à l'aquarelle. — Quoi qu'il en soit, elle est préférable, pour l'ébauche, à l'encre de Chine, en ce qu'il est peu de tons avec lesquels ne sympathise l'une ou l'autre de ses couleurs composantes. Les anciens Miniaturistes peignaient aussi en grisaille, et l'on a regardé comme inachevés, des anciens Manuscrits ornés de vignettes, ainsi exécutés; c'est une erreur, puisqu'ils sont rehaussés d'or, opération constitutive du fini.

Teinter, étendre une teinte sur un objet dessiné.

Terrasses, p. 140, et gouache, p. 190.

Tewerdanck; ouvrage curieux. Introd. p. 15.

Tête. Sa position dans l'ovale, p. 68.

Tiges, p. 165.

Tirer. On ne dit plus guère tirer un portrait. Cette locution n'était pas vicieuse, si l'on considère que Malherbe, aussi accusé de purisme, employait ce mot dans un quatrain à Etienne Pasquier, avocat, représenté sans les mains :

« Il ne faut qu'avec le visage,
» On tire tes mains au pinceau;
» Tu les montres dans ton ouvrage
» Et les caches dans le tableau. »

Ces mains célébrées par Malherbe ont fourni le sujet d'un recueil d'œuvres poétiques; Paris, 1610, 8°.

Torchon, demi-torchon, voyez au mot *Papier*.

Trait, p. 69. — On n'arrive quelquefois au trait correct, qu'après un long tâtonnement. Dans la gouache, ce croquis ou cet essai doit être fait avec le Conté n° 1, afin de ne pas éprouver d'arrêt ou de difficultés. Le trait doit se composer en miniature de hâchures courtes ou même de points plutôt que d'une ligne continue. — « Un trait déplacé de l'épaisseur d'un cheveu embellit ou dépare. » (Diderot.)

Transparence. Qualité qui a pour ennemie l'opacité. Des couleurs pures et transparentes transmettent leurs qualités aux parties dans lesquelles on les emploie.

Transport d'une estampe sur bois ou sur ivoire, voyez *Métagraphie*.

Transport des gravures. Voici la composition du vernis de transport : esprit-de-vin 375 grammes (12 onces), sandaraque fine 60 grammes (2 onces), térébenthine 15 grammes (1/2 once), huile de térébenthine 15 grammes (1/2 once), camphre 4 grammes (1 gros). Il faut échauffer modérément le bois ou verre qui doit recevoir l'empreinte. On peut polir ce transport en frot-

tant le vernis avec de la craie de Champagne bien fine, et un morceau de drap trempé dans l'eau.

On mouille ensuite la paume de la main, et l'on frotte le vernis jusqu'à ce que le poli soit parfait.

Sur le bois, le vernis ne doit être appliqué que sur une couche préparatoire légère de colle de Flandre claire, qu'on adoucit à la préle.

Trois-quarts. Difficultés qu'on éprouve à le dessiner et à le bien rendre, p. 68.

Tuile, p. 147.

Tulipes, p. 175.

Tulles, 110.

U.

Ustensiles. Tout ce qui peut être utile porte ce nom. On ne saurait limiter le nombre et le choix des ustensiles que le pupitre doit recevoir.

V.

Vélin (parchemin), p. 55. Les vélins de Flandre et de Normandie sont inférieurs à ceux d'Angleterre, qui joignent la douceur à l'éclat.

Le vélin n'offre pas moins d'inconvénients lorsqu'il est frotté ou blanchi à l'aide de la chaux, que lorsqu'il est gras ou spongieux. — Le travail des teintes, sur vélin, a quelque chose de trop difficile pour ne pas effrayer dans les commencements.

Le poids des manuscrits sur vélin était quelquefois assez considérable pour nécessiter des transactions relatives à leur transport. Cette matière fut même assez rare, pour que nombre d'ouvrages de la plus haute antiquité aient été grattés et poncés pour recevoir de nouveaux textes. Introduction, p. 11.

Velours, p. 113. — Jaune, p. 114. — Rouge, *ibid.* — Bleu, *ibid.* — Vert, 115. — Violet, *ibid.* — Noir, 116. Les reflets sont la partie la plus lumineuse de cette étoffe.

X.

Y.

Z.

FIN.

TABLE MÉTHODIQUE

DU

MANUEL DE MINIATURE.

LIVRE PREMIER.

LEÇON PREMIÈRE.

Couleurs, page 27.

LEÇON II.

Ustensiles et Opérations préliminaires, page 43.

LEÇON III.

Dessin, page 63.

LEÇON IV.

Jour, Pose du modèle; Dessin, Trait; Ebauche, Faires, page 67.

LEÇON V.

Carnations en général, Teintes locales, Ombres, Demi-teintes et Clairs; Reflets, Rehauts; Parties de la figure, **page 77.**

LEÇON VI.

***Fonds et Gouache auxiliaire*, page 93.**

LEÇON VII.

***Draperies, Etoffes, Fourrures, Pierreries, Ornements; Meubles et Accessoires*, page 106.**

LEÇON VIII.

LEÇON IX.

LEÇON X.

LEÇON XI.

LEÇON XII.

Gouache, page 180.

TABLE DES MATIÈRES

DU

MANUEL D'AQUARELLE.

LIVRE DEUXIÈME.

PREMIÈRE PARTIE.

DEUXIÈME PARTIE.

TROISIÈME PARTIE.

QUATRIÈME PARTIE.

LIVRE TROISIÈME.

BAR-SUR-SEINE. — IMP. DE SAILLARD.

Palette de Chairs

Fig. 4.

Palette de Fonds.

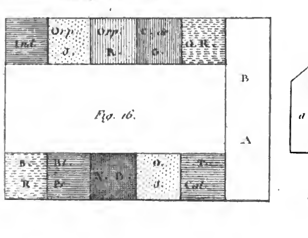


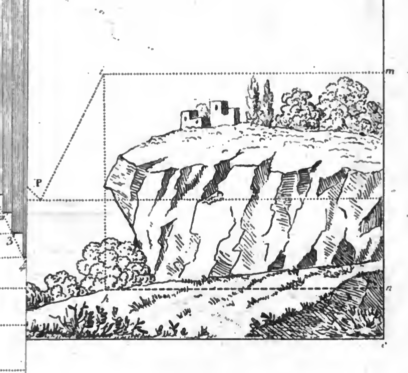
Fig. 16.

Constant Viguier del.

Palet

B-M
2

Fi



Ciuguet Sculp.

7

ENCYCLOPÉDIE-RORET.

COLLECTION

DES

MANUELS-RORET

FORMANT UNE

ENCYCLOPÉDIE

DES SCIENCES ET DES ARTS,

FORMAT IN-18;

Par une réunion de Savans et de Praticiens;

MESSIEURS

Amoros, Arsenne, Biot, Biret, Biston, Boisduval, Boitard, Bosc, Boutereau, Boyard, Cahen, Chaussier, Chevrier, Choron, Constantin, De Gayffier, De Lafage, P. Desormeaux, Dubois, Dujardin, Francœur, Giquel, Hervé, Huot, Janvier, Julia-Fontenelle, Julien, Lacroix, Landrin, Launay, Leduuy, Sébastien Lenormand, Lesson, Loriol, Matter, Miné, Muller, Nicard, Noel, Jules Pautet, Rang, Rendu, Richard, Riffault, Scribe, Tarbé, Terquem, Thiébaut de Berneaud, Thillaye, Toussaint, Tremery, Truy, Vauquelin, Verdier, Vergnaud, Yvart, etc.

Tous les Traités se vendent séparément, 300 volumes environ sont en vente; pour recevoir franc de port chacun d'eux, il faut ajouter 50 centimes. Tous les ouvrages qui ne portent pas au bas du titre *à la Librairie Encyclopédique de Roret* n'appartiennent pas à la *Collection de Manuels-Roret*, qui a eu des imitateurs et des contrefacteurs (M. Ferd. *Ardant*, gérant de la maison *Martial Ardant frères*, à Paris, et M. *Renault* ont été condamnés comme tels.)

Cette Collection étant une entreprise toute philantropique, les personnes qui auraient quelque chose à nous faire parvenir dans l'intérêt des sciences et des arts, sont priées de l'envoyer franc de port à l'adresse de M. le *Directeur de l'Encyclopédie-Roret, format in-18*, chez M. Roret, libraire, rue Hautefeuille, n. 10 *bis*, à Paris.

…, l'Agriculteur-praticien, ou *Revue progressive d'Agriculture, de Jardinage, d'Économie rurale et domestique*; par MM. Bossin et Malepeyre.

